LA CIUDAD IMAGINARIA

Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia

Alicia Szmukler
con la colaboración de:
Mireya Herrero y Bernarda López

INVESTIGACION



La ciudad imaginaria

La ciudad imaginaria

Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia

Alicia M. Szmukler

Con la colaboración de
Mireya Herrero y Bernarda López

La Paz, Bolivia
1998

Esta publicación cuenta con el auspicio del DGIS
(Directorio General para la Cooperación Internacional del Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos)

Szmukler Bardán, Alicia

La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia / por Alicia Szmukler Bardán; colab. Mireya Herrero y Bernarda López .--
La Paz : PIEB/SINERGIA, 1998.

XXXVI; 332 p.; fots. -- (Investigación, v. 3)

D.L.: 4 - 1 - 316 - 98

I. IDENTIDAD URBANA. II. IMAGINARIO URBANO. III. PINTURA IV. CULTURA. V. ICONOLOGIA. 1. Título. 2. Colección.-

Pedro Salazar No. 195, La Paz
Teléfonos: 43 34 20 - 43 18 66 - 43 25 82
Fax: 32 05 77
Correo electrónico: sinergia@datacom-bo.net
Casilla Postal: 12668

Diseño gráfico de cubierta: Alejandro Salazar

Producción: Editorial Offset Boliviana Ltda
Calle Abdón Saavedra 2101
Tels.: 41 04 48 - 41 22 82 - 41 54 37
Fax: 37 25 52 – La Paz - Bolivia

Impreso en Bolivia

Agradecimientos

La realización del proyecto de investigación que sustenta esta publicación fue posible gracias a la obtención de una beca proporcionada por el Programa de Investigación Estratégica en Bolivia y financiada por la Cooperación del Gobierno de Holanda, instituciones a las que quedo agradecida por la oportunidad que me dieron de estudiar la relación entre imaginario social urbano y pintura en Bolivia. Quiero agradecer también a quienes eligieron mi proyecto entre los muchos que se presentaron al concurso y tuvieron la confianza en sus resultados y a quienes con sus críticas y comentarios evaluaron sus diferentes etapas.

Sin la colaboración de Mireya Herrero y Bernarda López como asistentes, este proyecto no habría sido posible; a ellas mi agradecimiento por su aporte indispensable, su capacidad para trabajar en equipo, su amistad y su compromiso.

Los artistas, galeristas, coleccionistas y especialistas entrevistados han contribuído a lograr una perspectiva más completa de la producción pictórica en Bolivia. Especialmente, mi gratitud a la Fundación BHN por el apoyo institucional y a su director, el Licenciado Pedro Querejazu, por el apoyo personal. Junto con él, un agradecimiento también al Doctor Javier Sanjinés por aceptar comentar el texto sólo por el interés o el placer que proporciona esta actividad, y a Fernando Calderón por sus críticas y comentarios agudos, su apoyo intelectual y afectivo y porque gracias a él Bolivia es parte de mi.

Alicia M. Szmukler
Abril de 1998

Indice

Presentación

La historiografía del arte boliviano no es muy rica. El período más estudiado, sin duda alguna, es el colonial, con numerosas y señeras obras de los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert y otros autores que han trabajado sobre el tema en libros y artículos especializados. El panorama de los estudios sobre el siglo XIX es más bien desolador; sólo hay dos obras relevantes: la de Mario Chacón, *Pintores bolivianos del siglo XIX*, y la más reciente de Gunnar Mendoza en torno a Melchor María Mercado, *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*.

En lo que al arte del siglo XX concierne, la producción no es cuantiosa; sin embargo, sí se han producido algunas e importantes obras, datando todas ellas de la segunda mitad del siglo. La figura de Rigoberto Villarroel Claure es importantísima dentro de este panorama, con su primera obra, publicada en 1952, *Arte contemporáneo: pintores, escultores y grabadores bolivianos*. Ese trabajo fue seguido por numerosas obras monográficas y artículos en revistas y periódicos, algunos de los cuales fueron recogidos en su obra más tardía *Teorías estéticas y otros estudios*, de 1975. Otro autor que ha contribuído, con varias obras, al estudio de este período es Carlos Salazar Mostajo, siendo la más importante: *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico crítico*. Los esposos Mesa Gisbert lo han hecho de manera más circunstancial, aunque cabe destacar la obra: *Pintura contemporánea, 1952-1962*, publicada en 1962. Más recientemente, Armando Soriano Badani ha recopilado sus artículos de crítica y presentaciones en la obra *Pintores bolivianos contemporáneos* (1993).

Aparte de las obras citadas, se han publicado algunas breves monografías referidas a un solo artista, como las de Villarroel sobre *Emiliano Luján* y *Marina Núñez del Prado* (1962), la de Pablo Cejudo sobre *Werner* (1966), la de Guillermo Lora sobre *Miguel Alandia Pantoja* (1978) y la de Pedro Querejazu sobre *La Placa* (1990).

Un nuevo planteamiento se hizo en el libro *Pintura boliviana del siglo XX*, compilado por el suscrito y editado por el Banco Hipotecario Nacional de Bolivia en 1989. La intención fue reunir en una obra varias visiones sobre la pintura en Bolivia de ese período, y dotar a la obra, además de la adecuada contextualización histórico-cultural, de muy amplia información gráfica y académica.

Las obras referidas al arte boliviano y que contribuyen a su interpretación son escasas. Es preciso destacar, por su importancia, las de: Guillermo Francovich, *Los mitos profundos de Bolivia* (1980), Guillermo Lora, *Arte y política* (1982), Fernando Montes, *La máscara de piedra* (1991), Javier Sanjinés, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (1992), Carlos Salazar Mostajo, *Dialecestética. Ensayos sobre la apreciación de la obra de arte* (1993), y, aunque referida al arte colonial, la obra de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1995).

La obra aquí presentada, *La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia,* se aproxima al último grupo citado por lo que tiene de análisis e interpretación de la pintura. El libro tiene características que lo hacen distinto y especial dentro del contexto antes descrito.

En primer lugar, es el producto de un esfuerzo interdisciplinario de profesionales que han trabajado sobre el tema durante casi dos años. Cabe añadir que el equipo de profesionales responsables de la obra, a diferencia de casi todas las producciones bibliográficas antes mencionadas, es exclusivamente femenino.

En segundo lugar, destaca por la transdisciplinariedad. En este caso permite leer e interpretar la pintura que actualmente se hace en Bolivia desde disciplinas distintas de la historia o de la crítica del arte. Una socióloga, directora de la investigación, y una psicóloga, además de una historiadora del arte, explican las visiones e interpre-

taciones del arte actual desde sus perspectivas particulares. Ya se han hecho en el país algunas aproximaciones al arte desde otras disciplinas. Tales son los trabajos de Sanjinés en torno al *grotesco* como una categoría de la estética dominante en la Bolivia actual; la obra de Mitre, *De cuatro constelaciones*, en torno al modernismo de principios de siglo; la obra de Blanca Wiethüchter, *Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo*, con una visión íntegramente poética de la producción del artista analizado.

El verdadero mérito de *La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia* radica en la interpretación que se hace desde el arte del imaginario colectivo urbano. En el transcurso del análisis, las autoras estudian la evolución y las características del componente social urbano de las principales ciudades del país. En todos los casos, se trata de componentes sociales provenientes del área rural, con sus mitos, creencias y costumbres que son trasladados y adaptados a la vida cotidiana de las crecientes urbes bolivianas. El cómo esos universos culturales fluyen a través del imaginario colectivo y se traducen, de una u otra manera en el arte, en la pintura, es el tema que se analiza con detenimiento. Del estudio realizado, viene a resultar claro el fenómeno del cambio de la identidad colectiva y de los mecanismos de definición de esa identidad. Es el resultado de la transformación de un país con tejido social y cultural de carácter rural en uno de características de mega urbes con áreas rurales despobladas. Los mecanismos culturales de identidad y autodefinición han sufrido transformaciones y las ciudades se han convertido en el paradigma social moderno, manteniéndose en ellas, transmutados y modificados, los distintos mundos mítico-religiosos y de interrelacionamiento social, de profunda raigambre en el mundo andino. Las distintas colectividades que se aglomeran y acaso hasta amalgaman en las urbes, transmiten sus peculiares imaginarios colectivos que se filtran hacia el exterior en elementos coincidentes de unas con otras, aflorando en el arte.

En el ensayo, el tema ha sido planteado sin límites específicos puestos a priori. Ha ido desarrollando el análisis de las obras de arte y de las manifestaciones del imaginario colectivo, y de ahí han resultado los temas que se tratan en los distintos capítulos de la obra. Sin pretender analizarlos expresamente, los mitos y las creencias colectivas, la religiosidad y los mitos ancestrales o profundos y los de crea-

ción reciente, relacionados los primeros con los orígenes y con la identidad los segundos, van surgiendo con claridad a través de las obras, testimonios inequívocos del imaginario social urbano y de las preocupaciones colectivas de las nuevas sociedades urbanas, entre los cuales se encuentra la nueva sociedad boliviana.

Se ha partido expresamente del arte, de la pintura, para la demostración de sus objetivos. Para esto se escogió un grupo de artistas en plena actividad que se caracterizan por la creatividad, originalidad y calidad de su producción. Entre los de la "Generación del '75" están: Arandia, Lampo, P. Mariaca, Rodríguez-Casas, Stih, G. Ugalde y Valcárcel, mientras que de la "Generación de los '90" analizan la obra de: Ewel, K. González, F. Lara, Mesa, A. Salazar, Sol Mateo, Suaznábar y Zapata. Se realizó una lectura del arte desde diversas aproximaciones: plástica, iconográfica, iconológica, semiótica, psicológica.

El equipo de trabajo se respalda en un muy amplio bagaje bibliográfico relacionado con el tema descrito, producido dentro y fuera del país. Selecciona determinadas obras de los artistas antes mencionados, que sirven a sus propósitos. Para cotejar sus apreciaciones y hallazgos ha organizado grupos focales de gente común a la que ha hecho analizar las pinturas escogidas. Ha cotejado la información obtenida con entrevistas a los propios artistas, a galeristas, a coleccionistas, a estudiosos e historiadores del arte. El resultado de toda la información obtenida y analizada es la obra que ahora se da a luz en forma bibliográfica. Finalmente, haciendo una disgresión del tema fundamental de la obra, el equipo hace un intento de análisis del mercado del arte en el país, que acaso hubiera sido más apropiado dentro de otro contexto.

El presente ensayo es el resultado del esfuerzo de un trabajo hecho en equipo que permitirá que este libro sea una herramienta importante para comprender apropiadamente el arte actual del país.

Pedro Querejazu
La Paz, abril de 1998

Prólogo

Entre el pincel y la pluma: desauratización de la cultura en Bolivia

América Latina tiene un legado cultural un tanto ambiguo. Como observa John Beverley en su libro *Against Literature*[1] (En contra de la literatura), un provocativo ensayo sobre cómo pensar la literatura desde otras formas de práctica cultural que desplazan la hegemonía de las letras, la literatura hispanoamericana es una institución colonial, una de las más importantes instituciones comprometidas con la dominación española y, paradójicamente, una de las instituciones también cruciales para la creación de las culturas nacionales después de la Independencia. Angel Rama en *La ciudad letrada*[2], otro de los textos críticos contemporáneos que ofrece una visión lúcida acerca del rol cumplido por los intelectuales en la configuración de la cultura y, por ende, del imaginario citadino latinoamericano, arguye que la "ciudad letrada" va íntimamente ligada al rol que los intelectuales, particularmente los escritores o "letrados", tienen en el desarrollo político y moral de nuestras naciones. Son precisamente los letrados quienes relacionan institucionalmente la Colonia con la América Latina contemporánea.

En nuestro criterio, la estrecha relación entre la literatura y la formación de los estados nacionales es central en la construcción de imaginarios sociales. Por ello, partimos de la premisa de que los proyectos letrados iniciados durante el librecambismo del siglo XIX y continuados por el lento y azaroso desarrollo de la conciencia popular del presente siglo, moldean la idea de lo nacional. Pero, al igual

---

1 John Beverly, *Against Literature*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

2 Angel Rama, *La ciudad letrada*, (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984).

que la postura adoptada por John Beverley en *Against Literature*, consideramos que la literatura y los letrados, muchas veces sobrevalorados en su importancia histórica y social, han cedido la función gestora de imaginarios sociales a otras formas culturales como la pintura, las fiestas, los rituales y, hoy en día, la radio y la televisión. Es precisamente este giro en la construcción de imaginarios sociales que marca la importancia del libro de Alicia Szmukler. Naturalmente que la autora de este sugerente ensayo no se refiere a proyecto literario alguno. Pero, en el texto, la constante mención del modernismo, de las vanguardias estéticas, y del contraste entre modernidad y postmodernidad, nos sugiere la necesidad de prologar su estudio con este modesto intento de construir el imaginario social urbano en Bolivia a partir de la relación entre literatura y pintura.

Los trabajos de Hernán Vidal, de Bernardo Subercaseaux y de Beatriz González Stephan[3], entre otros, documentan muy bien cómo ciertas naciones latinoamericanas, particularmente Argentina y Chile, lograron construir, entre 1830 y 1870, el proyecto letrado del "americanismo literario" como ideología dominante. En efecto, en la medida en que el romanticismo hispanoamericano intentó construir la visión de un nuevo cosmos americano, liberado de España y del peso de la Iglesia, también integró y sometió los elementos naturales y humanos dentro del proyecto social de la pujante burguesía comercial naciente. A partir de un género narrativo específico, la épica de la conquista del interior, el ideario romántico del "americanismo literario" actuó como práctica ideológica del proyecto clasista y letrado de la burguesía comercial, elevándolo al nivel de empresa nacional. Letrados tan importantes como Domingo Faustino Sarmiento y Esteban Echeverría, plasman épicas románticas que responden a los dos objetivos del proyecto liberal librecambista: capturar y estabilizar los

3 Véanse los siguientes libros: Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, (Buenos Aires: Hispamérica, 1976); Bernardo Subercaseaux, *Historia, literatura y sociedad*, (Santiago de Chile: Documentas/Cesoc/Ceneca, 1991); Beatriz González Stephan, *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*, (Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985).

estados nacionales y luego emprender la conquista del interior para incorporarlo a los mercados metropolitanos[4].

Por su capacidad de permanencia temporal, el "americanismo literario" dio expresión al librecambismo y al liberalismo triunfantes. Pero esta eficacia excepcional, en algunas naciones latinoamericanas, del proyecto letrado, laico y beligerante, no se repite necesariamente en otras. El caso andino, por ejemplo, es bastante diferente. Antonio Cornejo Polar expresa que el raquítico costumbrismo peruano no puede comparársele al precoz romanticismo argentino, quedando así retrasada la formulación de un proyecto de cultura nacional. El asunto, dice Cornejo Polar,

> tiene que ver, por una parte, con las muy limitadas funciones que el costumbrismo se asignó a sí mismo y, por otra, con las carencias reales e ideológicas de una sociedad profundamente anarquizada[5].

En el caso andino se da no sólo un forcejeo entre la conciencia premoderna, colonial y religiosa, y la conciencia independentista y modernizadora, sino la "simultaneidad contradictoria" de ambas. El dramatismo de esta contradicción, argumenta Cornejo Polar, "aumenta y se hace más corrosivo porque se instala en la tersa armonía de un discurso que no advierte su propio conflicto"[6]. Se trata, pues, de la intersección entre un mundo arcaico, incapaz de imaginarse lejos de la trascendencia divina, y otro moderno, asumido como la producción humana de construcción social.

Uno de los hechos literarios centrales en el mundo andino del siglo XIX es la necesidad de organizar imaginarios letrados de corte didáctico. Para el caso boliviano, Javier Mendoza acaba de documen-

---

4 Ver mi trabajo: "El 'americanismo literario' como ideología dominante en la literatura hispanoamericana", en *Hipótesis. Revista boliviana de literatura,* N° 18 (1983): 177-197.

5 Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú,* (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989): 30.

6 Antonio Cornejo Polar, "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura", en *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina,* Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, comp., (Caracas: Monte Avila Editores, 1995): 17.

tar en *La mesa coja*[7], su polémico estudio sobre la historia de la Proclama de la Junta Tuitiva del 16 de julio de 1809, estudio que, como el de Alicia Szmukler, recibió también el apoyo del PIEB, la importancia del teatro didáctico en el proceso de "invención de la tradición".

En el trabajo de Mendoza se observa que el hecho histórico "verdadero" tiene mucho que ver con *Los Lanza,* obra teatral del letrado Félix Reyes Ortiz, escrita en 1859 y estrenada en las Fiestas Julias de 1861, donde los desaciertos que surgen en este teatro didáctico son presentados como verdades históricas sobre la Proclama de 1809. En la obra de Mendoza aparecen también las "simultaneidades contradictorias" mencionadas por Cornejo Polar. En efecto, el grito libertario de 1809 tiene mucho que ver con la religión, empañando así el proyecto letrado laico que notamos en el "americanismo literario". "De hecho", dice Javier Mendoza,

> el alzamiento de 1809 había tenido lugar el día de la fiesta de la Virgen del Carmelo, que era la patrona de la ciudad, de manera que las Fiestas Julias siempre tuvieron un saber litúrgico[8].

Por otro lado, la novela didáctica tiene un doble proceso pedagógico: se "aprende" a escribir novelas para que sus lectores "aprendan" a construir sus naciones como sociedades modernas. En 1885 aparece *Juan de la Rosa,* novela histórica de Nataniel Aguirre. En el juicio de Antonio Cornejo Polar, aquí también podemos notar que

> el asunto de la modernidad aparece asordinado; de una parte, porque se confunde con la ruptura del orden colonial y el proceso emancipador y, de otra, porque al hacer memoria de él y asumirlo como modelo heroico... se establece una dinámica restauradora de las virtudes de la generación independentista...[9]

Luego añade que esta generación se hunde en la "anarquía republicana" que había escarnecido con resultados desastrosos a todo

---

7 Javier Mendoza Pizarro, *La mesa coja. Historia de la Proclama de la Junta Tuitiva del 16 de julio de 1809,* (La Paz: PIEB/Plural Editores, 1997).

8 *Ibid.:152.*

9 Antonio Cornejo Polar, "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura", 1995: 19-20.

el país. Sin embargo, Cornejo Polar observa correctamente que la imagen de la nación es muy fuerte en esta novela, y que dicha imagen tiene como núcleo central al mestizaje. Pero el mestizaje en Nataniel Aguirre es todavía precario, desbalanceado, asimétrico, asentado en la negación de lo indígena. En efecto, mestizos y criollos asimilan, en la novela, valores tradicionales en curiosa oposición al mundo indígena. Lo indígena se queda, entonces, en el imaginario de lo bárbaro, lo canibalesco, lo sin forma. De este modo, el mundo criollo-mestizo queda desligado de lo indígena, proyectando la novela una visión mitologizada del pasado.

Durante la primera década del presente siglo, prominentes letrados bolivianos siguen pensando en la nación como una promesa incumplida y en la modernidad como poco menos que una quimera. En efecto, obras como *Pueblo enfermo*[10], de Alcides Arguedas, ayudan poco a la formación de un proyecto de cultura nacional, entendiendo éste como la función letrada de imaginar sociedades que respondan al desarrollo de proyectos económicos y sociales capaces de satisfacer las necesidades materiales y espirituales de la población, incluyendo las diversidades étnicas, mediante la administración de un estado nacional que vele por el interés social en consulta con las grandes mayorías nacionales.

La formulación de un tal proyecto de cultura nacional nace, en nuestro criterio, con la obra de Franz Tamayo. Y esto tiene mucho que ver con la división entre "literatos" y "letrados". El cambio puede ser comprendido con las agudas observaciones que Angel Rama tiene sobre el nuevo rol de los letrados en la vida política y cultural de nuestros países. Arguye Rama que en la medida en que la polis se politiza, se produce una separación entre literatos y letrados. Puesto que la ciudad introduce nuevas pautas de especialización, las que responden al crecimiento del capital y a la más rígida división del trabajo, los letrados no pueden ya aspirar a dominar el orbe entero de las letras. El caso de Franz Tamayo es un buen ejemplo de cómo la nueva corriente del modernismo requiere la especialización.

10 Alcides Arguedas, *Pueblo enfermo,* (La Paz: Ediciones Puerta del Sol, 1936, 3ª ed.).

De *La Prometheida*[11](1917) a *Epigramas griegos*[12], con la que culmina la obra modernista de Tamayo, en 1945, puede observarse al literato especializado, titánico en su esfuerzo por crear un lenguaje poético "aurático", desviado del lenguaje común. Entendemos por "aura" al arte modernista que ignora el dominio de lo cotidiano, de la cultura popular[13]. El arte aurático se concentra en la singularidad de las formas estéticas antes que en las bases sociales de su recepción. Esta singularidad de la obra de arte aurática implica también su aislamiento de lo social, tanto en su inaccesibilidad como en su ausencia de efecto social. En Tamayo, por ejemplo, el empleo del hipérbaton da a su poesía una extraordinaria libertad sonora y musical. Predomina la prosodia sobre la sintaxis, la música sobre la lógica gramatical, el significante sobre el significado. Si hablamos en términos semióticos de la división tripartita entre significante, significado y referente, división en la que el significante es una palabra o una frase, el significado un concepto o pensamiento, y el referente un objeto real del mundo social al que se conectan tanto el significante como el significado, el modernismo de Tamayo se caracteriza no sólo por el predominio del significante, sino incluso por su radical separación del mundo social, es decir, de lo real. De este modo, lo que hay supremamente artístico, es decir, aurático, en la poesía de Tamayo puede ser comprendido sólo por literatos especializados que tienen no sólo un profundo conocimiento del latín y del griego, sino también un gran sentido estético y musical de los ritmos y de los sonidos líricos.

Pero Tamayo es también el letrado, cuyas reminiscencias románticas de sus *Odas*[14] (1898) le impiden dejar de ocuparse de la institucionalización pedagógica de la cultura. Su *Creación de la peda-*

11 Franz Tamayo, *La Prometheida*, (La Paz: Imprenta Artística, 1917).

12 Franz Tamayo, *Epigramas griegos*, (La Paz: Escuela Tipográfica Salesiana, 1945).

13 Para estudiar la noción de "aura", ver los siguientes trabajos de Walter Benjamin: "The Storyteller" y "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, (London: Fontana, 1975). También: "A Small History of Photography" y "Surrealism -the Last Snapshot of the European Intelligentsia", en *One Way Street and Other Writings*, (London: New Left Books, 1979).

14 Franz Tamayo, *Odas*, (La Paz: Imprenta y Litografía Boliviana de R. Richter, 1898).

gogía nacional[15], publicada en 1910, en respuesta al racismo corrosivo de Alcides Arguedas, marca la necesidad de "descubrir nuestra ley de vida", propuesta que se parece a la "ley del ser", planteada por Esteban Echeverría setenta años atrás en su *Dogma socialista*[16] de la Asociación de Mayo, al establecer las bases del "americanismo literario".

En Tamayo, la "ley de la vida" sólo puede surgir de lo indígena, la fuente nutriente de lo nacional. Ley biológica positivista, esta "ley de la vida" desconoce ideologías foráneas, para concentrarse en el desarrollo de la "energía nacional". Si el indio es el depositario de esta energía, éste debe adquirir la lengua española, es decir, transformarse en el Calibán culto y mestizo. El mestizaje, entonces, es la etapa superior de la evolución de esta "ley de la vida". Naturalmente que hablamos aquí de un mestizaje homogéneo, idealizado, guardián de la herencia europea, que requiere, de todos modos, dirección y freno. Aquí nace, pues, el mestizaje homogeneizador y también aurático de la cultura oficial boliviana, mestizaje que marcará incluso a los futuros letrados disconformes, como Carlos Montenegro[17], quienes, durante la década del 40, expresan la experiencia colectiva de las clases populares a través de la necesidad de construir partidos políticos masivos, vehículos del cambio nacionalista revolucionario.

Tamayo, el literato letrado, es, pues, algo singular en la cultura boliviana. Con Ricardo Jaimes Freyre, Tamayo es el otro más grande esteta modernista, cuyo aura se aísla de lo social y se torna inaccesible al pueblo. Lo interesante, en el decir de Eduardo Mitre[18], es que Tamayo, encuevado en una soledad orgullosa e impermeable, no supo o no quiso advertir en un Huidobro, un Vallejo o un Neruda la sólida corriente literaria vanguardista, vigorosamente nacionalista.

En los hechos, no se da en Bolivia un vanguardismo literario que se aproxime al pueblo y le acompañe hasta la revolución de 1952. Inclusive la literatura postrevolucionaria, como muestra nuestro estudio

---

15 Franz Tamayo, *Creación de la pedagogía nacional*, (La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975, 3ª ed.).
16 Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, (Buenos Aires: W.M. Jackson, Inc., 1953).
17 Carlos Montenegro, *Nacionalismo y coloniaje*, (La Paz: Editorial Juventud, 1994).
18 Eduardo Mitre, *De cuatro constelaciones*, (La Paz: Fundación BHN, 1994).

sobre *La Literatura contemporánea y el grotesco social en Bolivia*[19], es parte de una fragmentación cultural que mira con profunda desilusión el hecho revolucionario del 52. Entonces, ¿dónde debe ser ubicada esa vanguardia estética capaz de ligar al arte con la sociedad? Esta es precisamente la pregunta que sirve de punto de partida al estudio de Alicia Szmukler en este su libro *La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia.*

Si la poesía de Tamayo y su mestizaje homogeneizador –fenómeno también presente en la pintura de Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950)– son centrales a la función "aurática" del arte en la cultura boliviana, Alicia Szmukler, retomando las ideas planteadas por Fernando Calderón[20], da el giro a lo letrado para mostrarnos en el muralismo la fuerza conciliadora entre el arte y la sociedad postrevolucionaria, hecho que, como mencionamos antes, resulta difícil encontrar en la literatura boliviana. Expresa la autora que

> el muralismo redefinió la función del arte: ... sacó a la luz el pasado, reconoció lo indígena y lo nacional, mostró las raíces, pintó la temática revolucionaria, el papel de los mineros y campesinos, desde una posición moral y política radical. (p.4)

Luego, agrega que el muralismo "desacralizó el arte en tanto *arte culto,* volviendo bello lo popular e intentando integrar a la población".(p.4) Szmukler enfatiza también que

> no es casual que esta pintura haya tenido más fuerza en sociedades con altos índices de analfabetismo como Bolivia y México, pues a través de los murales se narraba la historia y los problemas sociales que de otro modo no podían problematizarse. (p.4)

Cuando afirma que el muralismo desacraliza el arte culto, Szmukler liga al muralismo con el eclipse del aura[21]. Se trata, pues,

19 Javier Sanjinés C., *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia,* (La Paz: Fundación BHN/ILDIS, 1992).

20 Fernando Calderón, "Memorias de un olvido. El muralismo boliviano", en *Nueva Sociedad,* N° 116, (Caracas, 1991).

21 Ver el excelente trabajo de Scott Lash, "Critical Theory and Postmodernist Culture: The Eclipse of Aura", en *Sociology of Postmodernism,* (London & New York: Routledge, 1990): 153-171.

de una ruptura con ese aura modernista que asume la producción de la obra de arte como "única", apartada, por un lado, de lo social y, por otro, autosuficiente y total. El muralismo, por el contrario, es un modo de retornar a lo popular y de romper con la recepción individualizada del arte. El eclipse del aura crea una disolución selectiva y parcial de los límites entre la alta cultura y la cultura popular.

> El carácter pedagógico del muralismo, explica Szmukler, se correspondería así con una necesidad política de educar a la población en relación a su propia historia, rescatando sus tradiciones, poniendo en imagen estética lo que hasta entonces se había intentado ocultar y proponiendo una nueva identidad más compleja al revisar el pasado. (p.4)

Pero, ¿qué pasa con la pintura cuando el "momento" del muralismo se disipa? ¿Qué significa hacer arte cuando la vanguardia se desmorona? Una respuesta sería la violación del principio de la unidad de estilo, generando así el empleo antiorgánico de lo fragmentado, de lo cotidianamente disparatado, es decir, la adopción de una posición postmoderna que muestre el fracaso del proyecto no cumplido de la modernidad. En términos muy nuestros, ello significará preguntarse cómo hacer arte ante el fracaso del proyecto revolucionario de 1952.

Szmukler señala que el fracaso de las vanguardias artísticas, particularmente del muralismo, fue paralelo al carácter regresivo de la revolución nacional. La crisis subsiguiente muestra, en el plano de la pintura, un período de transición que va de los años 60 hasta la primera mitad de los años 70. Se trata de un período en el que se ven los últimos estertores de la pintura social que banaliza lo indígena.

Es a partir de 1975 que la pintura contemporánea recupera su carácter innovador. El estudio de Szmukler no se ocupa en hacer distinciones entre la llamada "Generación del 75", propensa al arte conceptual y a la denuncia social y política, y la "Generación de los 90", que adopta formas eclécticas y grotescas más afines a la temática de lo pluricultural y lo multilingüe[22]. Szmukler, por el contrario, funde

22 Ver el artículo de Pedro Querejazu, "¿Arte de periferia? Aproximación al arte boliviano", en *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur* (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosur, 1997): 132-136.

ambas generaciones en un conjunto de problemáticas que no han sido suficientemente estudiadas hasta hoy. Enumerémoslas primero, para analizarlas después.

En primer lugar, la función desauratizadora del arte contemporáneo. Podríamos decir que vivimos momentos estéticos marcados por la destrucción, no sólo el eclipse, de la distinción aurática entre arte y vida. En segundo lugar, y muy ligada a la desauratización del arte, está la concepción alegórica que Walter Benjamin puso ya en marcha en sus dos obras fundamentales: "The Paris of the Second Empire in Baudelaire" y *The Origin of German Tragic Drama*[23]. Esta función alegórica, que también conecta al arte con la vida cotidiana, está en el centro mismo de la pintura boliviana. En tercer lugar, no hay duda de que la pintura contemporánea muestra los excesos de la postmodernidad, excesos que más tarde explicaremos como parte de la teoría de lo grotesco liminal, es decir, como parte de ese grotesco conectado con las grandes migraciones del campo a la ciudad. En cuarto lugar, el arte contemporáneo marca momentos de subversión que rompen –cronológicamente, quizás anteceden a– las formas eclécticas de la postmodernidad. Son momentos de subversión social muy parecidos al rol desauratizador que el testimonio cumple en su lucha contra el aura de la literatura, introduciendo el rol subversivo de la oralidad. En quinto lugar, nos parece que sólo existen "momentos" de subversión, es decir, que la denuncia social puede ser recuperada –llamémosla "reauratizada"– por el estado, la transacción mercantil y la promoción de galerías y de colecciones privadas, hecho que, en definitiva, también le quita al arte su rol social transformador. Analicemos a continuación cada uno de los aspectos aquí detallados.

Lo que entendimos en Tamayo como aura o como "arte aurático" se aproxima a lo que Max Weber quiso decir por estética de la modernidad constituyéndose a sí misma como una esfera de valores separada o apartada de la realidad degradada. Bien sabemos que Walter Benjamin dio un alcance mayor a la noción de aura. En efecto, para él los objetos naturales, al igual que los objetos culturales, pueden poseer aura. Cita, por ejemplo, la montaña majestuosa y distante

23 Ver el artículo de Scott Lash, 1990, y los textos de Walter Benjamin: "The Paris of the Second Empire in Baudelaire", en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism,* (London: New Left Books, 1973), y *The Origin of German Tragic Drama,* (London: Verso, 1977).

como algo completamente aurático, de igual modo que Cerruto o Diez de Medina, por citar dos ejemplos, auratizan al Illimani en la literatura boliviana. El aura, escribe Benjamin, "es un extraño tejido de tiempo y espacio"[24]. El objeto cultural (o natural) aurático se caracteriza, pues, por esa su apariencia singular, única, distante y duradera. En Cerruto, por ejemplo, el Illimani, el Resplandeciente, es un enigma silencioso, alejado de la cotidianidad marcada por sus cancerosas calles[25].

La pérdida del aura, la desauratización, que Benjamin atribuye no sólo a la reproducción mecánica del arte, sino también a corrientes vanguardistas de los años 20, particularmente al surrealismo, se traduce en la pérdida de esta singularidad estética que aleja al arte de la gente y de la cotidianidad.

Reconstruyamos las implicaciones que esta desauratización del arte tendría en la pintura boliviana. Alicia Szmukler emplea, al final de su estudio, cuando nos revela el rol del bufón descrito por Fernando Rodríguez Casas, una imagen desauratizadora del arte que es muy sugerente. Cito aquí a Rodríguez Casas:

> El bufón, a lo largo de la historia, era la única persona que tenía no tanto el derecho pero sí la licencia de decirle las verdades al rey de manera más o menos camuflada; era la única persona que podía traerle un espejo al poderoso y a los seres supremos y decirles ciertas verdades y hacerles ver la realidad en un espejo. Ya no hay bufones en el sentido literal, pero creo que una transformación muy interesante sucedió cuando Picasso se identificó a sí mismo como el bufón y estableció la pintura moderna y al artista moderno en cierta manera como el arlequín o bufón que podía decir ciertas verdades a la sociedad y hacerle ver ciertas cosas, lo que nadie más que el bufón podía hacer. La importancia que tiene el momento histórico en la labor del artista es la de mostrar ciertas verdades. Ya no es la estética de la belleza sino la estética del mostrar a la sociedad. (p. 226)

Véase, pues, que el artista-bufón de Rodríguez Casas cumple una función muy diferente de la del letrado o del literato. A aquél ya no le interesa la estética de la belleza, el aura, sino la estética de lo

---

24 Walter Benjamin, "A Small History of Photography", 1979: 250-251.
25 Oscar Cerruto, "Estrella segregada", en *Poesía,* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1985): 95-123.

real. Puede notarse entonces un profundo cambio en esta función desauratizadora del arte: en el postmodernismo, así como en el surrealismo, no se da la separación arriba indicada entre el significante y la realidad social; por el contrario, en la estética postmoderna es el referente, lo real en sí mismo, que se transforma en el significante[26]. De este modo, la realidad es el significante y el significante es lo real. La obra de arte, entonces, no responde a un significado fijo, sino a múltiples lecturas significantes de la realidad social. A diferencia del muralista, por ejemplo, el artista-bufón ya no nos obliga a ver en la pintura un significado político revolucionario único. Por el contrario, su rol disidente es el de obligarnos a confrontar la realidad a partir de múltiples lecturas que desauratizan la relación automática entre belleza y verdad. El artista nos ofrece, entonces, diferentes alternativas de percepción que cuestionan profundamente los postulados homogeneizadores de la modernidad.

Algunos ejemplos desauratizadores en el estudio de Szmukler –en realidad, los hay muchos– son las pinturas de Guiomar Mesa. En su cuadro *¿La Salvadora?*, la pintora confronta, como también lo hacen otros pintores contemporáneos, lo moderno con mitos ancestrales de nuestra cultura. El cuadro interior de Simón Patiño, con el vidrio partido, se ubica en la zona fálica del inmenso Tío, guardián mítico de las minas. La salvación no parece estar en el plano real de la producción minera, cuya mina, La Salvadora, marca la época de gloria de la producción del estaño. Guiomar Mesa, por el contrario, parece reducir el rol histórico cumplido por el magnate minero y, en cambio, ubicar la salvación en la ambigüedad problemática del mito.

El Tío, como significante que es, condensa varias dimensiones y sentidos. Reversible y ambivalente, ingresa en el sistema de reciprocidad precapitalista marcado por intercambios –dones y contradones– que pasan por alto la mediación abstracta del dinero. A diferencia del cuadro roto de don Simón Patiño, símbolo de la producción estañífera y del mercado capitalista, la figura dominante del Tío plantea la obligatoriedad precapitalista del dar y del recibir. Este sistema de reciprocidad, marcado también en la pintura por hojas de

26 Ver Scott Lash, 1990:167.

coca que se deslizan, evalúa la división del trabajo desde una simetría sagrada preexistente que concibe la aceptación de un don sin la entrega de un contradón como una manera de desequilibrar y violentar la justa medida de las cosas. Sin embargo, la reciprocidad precapitalista debe coexistir con las asimetrías que el poder y la dominación capitalista generan. De este modo, el Tío da simetría imaginaria a la fuerza igualmente disgregadora de la división del trabajo, representada en el cuadro por Simón Patiño. Ambas fuerzas, sin embargo, coexisten en el cuadro, dejándonos en suspenso y en duda: ¿La Salvadora?

Otra función desauratizadora del arte contemporáneo es enfrentarse a la visión homogeneizante de la identidad nacional. Quedan entonces superadas las referencias a los héroes fundadores de la nacionalidad. En cambio, se da la visión opuesta de la historia oficial, visión que desauratiza los hitos fundacionales del estado boliviano y de la identidad nacional. Si en *¿La Salvadora?*, Guiomar Mesa ubica la posibilidad salvífica en el nivel imaginario del mito ancestral, en su cuadro *Futbol,* la selección, imagen postmoderna de la unidad nacional, banaliza la figura tradicional del héroe patrio, militar y guerrero, y despolitiza la realidad social.

En *Anima en advenimiento,* Keiko González, por su parte, ubica nuevamente lo real en el significante imaginario. Como observa Alicia Szmukler, la mujer acéfala, con la demarcación del vientre en forma de esfera,

> hace pensar en la relación entre muerte y vida ..., relación que se plantea de manera cíclica: desde esta perspectiva, la muerte no acaba con la vida sino que se transforma en el fundamento de una nueva vida. (p.54)

Luego, Szmukler indica:

> En esta obra hay una fuerte referencia a la feminidad asociada con la fertilidad: la mujer como madre y madre-tierra; la madre-tierra como origen de la vida, de lo fértil. (p.56)

Al igual que en la pintura de Guiomar Mesa, hay en la obra de Keiko González una fuerte tensión entre el tiempo lineal del presente y el tiempo cíclico del pasado, es decir, entre el tiempo moderno y el tiempo mítico.

San Kurt. Angel caído, de Alejandro Zapata, nos sugiere también la desauratización del mundo oficial y serio. En esta pintura, Kurt Cobain, líder del grupo pop-rock "Nirvana", suicidado en 1994, aparece santificado, con alas y un lancero barroco que termina en forma de cruz, desmitificando su autor la pintura barroca de la serie de arcángeles de la Iglesia de Calamarca. Al propio tiempo, Zapata parece cuestionar los valores del mundo moderno, particularmente el modelo del joven *yuppie,* exitoso en el mercado de valores bursátiles.

Fernando Rodríguez Casas, pintor y filósofo, es otro de los ejemplos aquí escogidos. Su cuadro *La expansión del universo* indica también la necesidad imaginaria de un orden mítico que dé sentido al mundo moderno que vive un desarrollo infinito a costa del olvido de los orígenes. Nuevamente, la necesidad imaginaria del orden mítico cuestiona profundamente el sentido último de la existencia marcada por el desarrollo y la tecnología. Escribe Szmukler que

> la canoa parece navegar por encima de un complejo mundo representado por una serie de imágenes pegadas al lienzo. Entre la infinidad de imágenes se reconocen un satélite, un zepelín, ciudades, puentes, puertos. . . (p.150)

Luego añade,

> La contraposición entre la complejidad abigarrada, representada a través del collage de fotos, y la sencillez del huevo y la canoa es lo primero que impacta y hace pensar en cómo *de aquella sencillez que fue el origen se degenera en esta complejidad que es la sociedad.* (p.150)

El cuadro nos lleva a una desauratización del propio conocimiento. En efecto, tanto desarrollo parece contradecir la necesidad originaria de rescatar la esencia de la vida en toda su sencillez y naturalidad. Habría que añadir el hecho de que la canoa tiene remos pero no conducción. Queda, entonces, la pregunta ontológica, ¿de dónde venimos y hacia dónde vamos? ¿cuál es la dirección y el sentido de la modernización?

En *Retrato de Simón Bolívar,* de Roberto Valcárcel, la desauratización tiene nuevamente mucho que ver con la mirada irónica de los héroes nacionales. En Valcárcel se da, pues, la desauratización de la historia oficial y el cuestionamiento del imaginario que inventa lo nacional.

Retrato de Simón Bolívar, se divide en paneles que parten con un Bolívar desnudo y joven, hecho que humaniza al personaje y le quita el aura que le rodea. Pero luego vemos a un Bolívar frío y cerebral, con una mirada temible y desafiante. Su traje militar está ridiculizado y la figura del Libertador se ubica delante de un arco de triunfo postmoderno. A este Bolívar desafiante, le sigue la caricatura de un cuadro muy conocido del Libertador, dándonos Valcárcel una versión irónica de esa conocida imagen. Hay, pues, un cuestionamiento de la construcción de ídolos nacionales y un distanciamiento de la mirada homogeneizadora del héroe, mirada que ahora debe aceptar la existencia de heterogéneos multicuadros. En efecto, la figura del Libertador se reduce aún más en el cuarto panel, transformándose en dos pequeños *slides*, con una ranura debajo, como si se tratase de una boca. Por último, en el quinto panel, y siguiendo el arte conceptual, Bolívar se reduce a tres epítetos: "desmesurado", "obsesivo" y "genial".

Para Szmukler,

> se trataría de una crítica a la noción de identidad firme y segura, válida eternamente y sin *rajaduras*; así, una lectura posible lleva al reconocimiento de que la identidad cambia, pero sobre todo que en sí misma es diversa y por tanto imposible de unificar. (p.130)

Al reforzar la visión desauratizadora del arte contemporáneo, Szmukler añade:

> A través de los multicuadros, Valcárcel parece realizar una crítica a ese concepto de identidad que tan importante papel jugó en Bolivia sobre todo a partir de la Revolución del 52. Ese concepto que vinculaba la identidad con la nación ya no permitiría aprehender la complejidad de la sociedad boliviana... (p.131)

La compleja sociedad boliviana, a la que se refiere Alicia Szmukler, exige que sus artistas adopten una concepción de la alegoría muy parecida al modo en que Walter Benjamin la sociologizó, en consonancia con la en este trabajo tantas veces mencionada desauratización del arte[27].

---

27 Ver Scott Lash, 1990:155.

Para Benjamin, el concepto de alegoría se refiere a los pedazos, trozos y remiendos de la cotidianidad. Como los sacos de aparapita, hechos de jirones de tela, y alegorizados en la narrativa de Jaime Saenz[28], estos deshechos conforman mitos a través de los cuales los individuos comprenden su mundo social. En Saenz, por ejemplo, el saco de aparapita, plasmado en pintura por Gastón Ugalde y Quico Arnal, son los remiendos que forman un nuevo saco hecho por la vida. Los primeros remiendos reciben nuevos remiendos que, a su vez, reciben otros más. Así, el nuevo saco es producto del tiempo, algo que sólo puede ser comprobado por su peso. El valor de la prenda está en estrecha relación con su espesor. Mientras más pesa, más vale.

Parecidos a estos remiendos de la cotidianidad, Benjamin habla de ruinas, de calaveras –el parecido con Saenz es nuevamente notorio– como alegorías a través de las cuales se explica el mundo social. En sus escritos sobre el París novocentista de Baudelaire, estos elementos incluyen las arcadas, los suburbios, las prostitutas de la noche. Cabe aquí notar que la radical mirada de Walter Benjamin está lejos de los análisis hegelianos de la Escuela de Frankfurt, particularmente de los estudios de Adorno, quien se quejaba del extremo subjetivismo de Benjamin. Éste, indicaba Adorno, entendió el "fetichismo de la mercancía" como fundamento de la alegoría y de la conciencia humana. Adorno prefería ver al fetichismo como parte de la objetiva totalidad social y no como característica de la subjetividad humana[29].

¿Hay relación entre alegoría, desauratización y la pintura contemporánea? *Fundamento*, de Sol Mateo, plantea nuevamente la ambivalencia de lo moderno y lo arcaico. Si observamos el cuadro, nos vemos ante una ciudad moderna, oscura y de metal; una ciudad totalmente fría e impersonal. Pero, como Szmukler observa, hay otros dos elementos que completan la obra:

> dos líneas irregulares de color rojo cruzan verticalmente la fotografía uniendo, en la parte inferior, un feto de llama dorado ... con letras metálicas que forman la palabra 'Fundamento', en la parte superior. (p.32)

---

28 Particularmente su *Felipe Delgado*, (La Paz: Difusión, 1979). También su artículo "El aparapita de La Paz", en *Mundo Nuevo*, Nº 26-27 (agosto-septiembre 1968): 4-8.

29 D. Frisby, *Fragments of Modernity*, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1985): 233-272.

¿Cuál es, pues, el "fundamento" de esta ciudad? La frialdad de la urbe parece recibir el flujo sanguíneo del feto de llama. Se trataría de una *ch'alla* de la La Paz del futuro, ciudad que no pierde su fundamento originario. El flujo sanguíneo y el feto de llama son los elementos alegóricos, los trozos de cotidianidad, que le insuflan vida a la ciudad metálica e impersonal. El feto de llama cumple su rol alegórico de rebajar la fría monumentalidad de la La Paz del futuro con el fundamento originario del rito de la *ch'alla.* De este modo, las líneas rojas le dan el toque humano a la ciudad. Como explica Szmukler,

> las líneas rojas que cruzan la imagen representan sangre y parecen indicar ... un dolor humano, sanguíneo. ... El *sentido sacrificial* [de la *ch'alla*] *provee de significación a la propia ciudad.* Es una ciudad sangrante y sufriente, a pesar de su frialdad metálica. (p.34)

Pero la ciudad del futuro que Sol Mateo avizora poco tiene que ver con la complejidad de la La Paz del presente. Nos referimos principalmente a los problemas generados por los procesos migratorios del campo a la ciudad. Las culturas rurales indígenas, oprimidas durante siglos por los sectores urbanos mestizo-criollos, han sido siempre ese "otro" ubicable tanto dentro como fuera del cuerpo social. Es esa otredad que ahora perturba el sistema urbano de la ciudad de La Paz. Como los aparapitas de las novelas de Jaime Saenz, los advenedizos del campo provocan malestar cultural. Por lo general, invierten pero no subvierten el *status quo,* la forma estructural de la sociedad. Esta inversión molesta porque, al igual que la alegoría en Benjamin, señala a los miembros de la sociedad que el caos puede ser la alternativa del cosmos racional. También produce malestar debido a su poco segura ubicación social. La situación transitoria del migrante es ambigua porque, venido del pasado reprimido, no ha podido todavía darse una situación estable en la nueva estructura social. Indecisamente adentro y afuera de la sociedad, estos migrantes son, para la racionalidad, el sistema y el orden, lo liminal, lo que no tiene una posición definida, ni claros y bien establecidos límites sociales. Es en este sentido que los cuadros de pintores como Raúl Lara y Alejandro Salazar, pueden ser incorporados a los debates contemporáneos sobre los excesos generados por la postmodernidad.

Metamorfosis, de Alejandro Salazar, es una acuarela que muestra el cambio de la chola "de pollera", a mujer de "vestido" y luego a "birlocha", antes de volverse "gente". Hay un toque de ironía y de perversidad en esta acuarela que plantea el choque de culturas en la ciudad. La abyección, a lo que nos referíamos en el anterior párrafo, está relacionada con lo grotesco. Por un lado, la migrante se ve obligada a abandonar su identidad porque debe ser aceptada como "gente". Se trata de una transformación física que pretende superar la discriminación. Por otro lado, resulta imposible ocultarse detrás de la máscara. Tintes y maquillaje son insuficientes para que la migrante pierda la identidad de origen. Se trata, pues, de un racismo que ha sido muy bien observado por Frantz Fanon[30]. Es, en otras palabras, la mentira sobre uno mismo que está alimentada y promovida por las instituciones racistas de la propia sociedad. La ironía grotesca, que es la esencia de *Metamorfosis,* revela una de las características más engañosas del racismo: su mundanidad. En efecto, el racismo permea la cotidianidad de tal modo que oculta la dimensión estructural de la sociedad, la cual, a su vez, se oculta de sí misma al hacer que los valores malsanos sean tan normales y corrientes que dejen de ser objeto de reflexión. En suma, la metamorfosis se vuelve tan natural y familiar que termina siendo invisible.

La articulación fenomenológica de *Metamorfosis* es interesante porque la identidad de origen está claramente delineada, mientras que la chola metamorfoseada es casi invisible. Esta relación entre familiaridad e invisibilidad nos recuerda la obra de Alfred Schutz y de Maurice Nathanson[31]. Ambos ubican el fenómeno en la cotidianidad. Es en el mundo de cada día, en el que vivimos nuestra vida ordinaria, donde frecuentemente dejamos de lado la reflexión, hasta la postura irónica de quedarnos en la reflexión no reflexiva.

La dimensión cotidiana del racismo en una sociedad racista engendra el hecho confortable de la mala fe. Las instituciones racistas quedan diseñadas de tal forma que tornan la esencia misma del ra-

---

30 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks,* Trad. Charles Lam Markmann, (New York: Grove Press, 1967).

31 Maurice Nathanson, ed., *Phenomenology and Social Reality: Essays in Memory of Alfred Schutz,* (New York: Random House, 1963).

cismo en algo tan natural que no advertimos, por ejemplo, la contradicción irónica que también esconde la reflexión no reflexiva de tener señoritas "bien", vestidas como cholas, bailando *saya* o *caporales.* Volveremos sobre este tipo de problemas al final del prólogo, cuando hablemos de la "reauratización" del arte. Antes de ello, creemos necesario indicar algunos ejemplos dados por Alicia Szmukler de momentos de subversión que rompen con observaciones sociológicas que, por penetrantes que sean, acomodan pacíficamente la identidad dentro de la diversidad. Conviene aquí preguntarse si muchos de los argumentos en pro del plurilingüismo y del multiculturalismo no hacen otra cosa que llevarnos a posturas temperadas, postmodernas, que no conflictúan suficientemente la realidad y que se acomodan bien dentro del *status quo.* Parece ser que la noción misma de "lo pluri-multi", lo heterogéneo, pasa por alto la dependencia, la opresión y las formas históricas de dominación colonial. Resulta entonces importante balancear esta visión con la posición más radical que plantea la teoría en construcción del "colonialismo interno". No es nuestra intención ahondar aquí en el tema. Nos parece, sin embargo, que ciertos momentos de subversión en la pintura contemporánea permiten al lector entender estéticamente la violencia estructural en Bolivia.

Aceptar la existencia de una postmodernidad andina no implica obviar, menos resolver, la discusión de ciertos temas afines a las nociones de otredad y de marginalidad. Para comenzar, está la distorsión de las formaciones culturales latinoamericanas, producida por la desigual puesta en marcha de la modernización. Dicha distorsión conduce, por una parte, a la aparición de proyectos contestatarios, a veces extremadamente violentos, de descolonización política, económica y cultural, y, por otro, a las economías informales que eluden el control gubernamental.

A contrapelo de la estética postmoderna, y anticipándose cronológicamente a ella, Gastón Ugalde propone, en 1975, el neoindigenismo como discurso estético y político. En obras posteriores, particularmente en las más recientes, Ugalde insiste con las reivindicaciones indígenas. En *Campesino* (1994), Ugalde pinta un rostro indígena con la rabia contenida. A diferencia de las visiones carnales, irónicas o festivas, de los cuadros de los hermanos Lara, la identidad

indígena de Gastón Ugalde no está contaminada por la cultura occidental. El rostro no muestra lo carnal, sino la lucha y pelea que proviene de una gran fuerza interna, a la que denominaría "visceral". Se trata, pues, de la visceralidad de alguien que no negocia la identidad, que se niega a metamorfosearse. Es la fuerza de cocaleros y de campesinos en marcha hacia la ciudad de La Paz, como Ugalde posteriormente representa en *Territorio y dignidad.* Despojado de todo, menos de la dignidad y de las convicciones internas, este neoindigenismo nos da la visión opuesta a la integración, a la visión "pluri-multi" de los mestizajes reales. La mirada del campesino es una mirada rabiosa que interpela directamente a quien observa el cuadro.

Desprovista de la rabiosa visceralidad de la pintura de Ugalde, Edgar Arandia denunció durante muchos años las dictaduras militares. En *El soldado boliviano,* Arandia dialoga con el muralismo de José Clemente Orozco y de Alandia Pantoja. El cuadro indica la muerte de inocentes soldados anónimos que nada tienen que ver con la oligarquía ni con el poder militar. Hay en Arandia una visión crítica y dolorosa de la historia oficial, de aquélla que justifica, por ejemplo, los errores cometidos durante la conducción de la guerra del Chaco. *El soldado boliviano* no participa de la estética postmoderna porque los significantes están aquí claramente relacionados con el significado de héroes anónimos que sufren las decisiones de poderosos civiles y militares que manejan arbitrariamente la suerte de miles de personas. En diálogo con el muralismo, donde, como lo expresamos antes, los significados están conectados a la realidad política y social, Edgar Arandia cuestiona abiertamente al estado moderno. Se trata, en resumen, de un cuadro frío en el que lo nacional está completamente desprovisto de humanidad.

Pero al momento subversivo de estas obras les pasa lo mismo que al testimonio en relación con el proyecto letrado: son momentos circunstanciales, es decir, pasajeros. No tanto el testimonio como la pintura en sí. Ellos siguen su curso, del mismo modo en que el testimonio y la pintura contestataria han estado siempre presentes, siempre en las márgenes de la cultura occidental. El problema que aquí preocupa se refiere más bien a la originalidad y a la urgencia que hace que nos comprometamos con ellos. Me temo mucho que al mo-

mento subversivo de la pintura contemporánea le sigue la apaciguadora familiarización de lo estético. En la vida real, por ejemplo, ¿quién se interesa hoy en día por las huelgas de hambre y las crucifixiones de los marginales y otros grupos subalternos? Si las formas estéticas no van ligadas a procesos sociales de cambio y de liberación, ellas pierden su poder estético e ideológico; además, corren el peligro de transformarse en nuevas formas "costumbristas", término empleado en literatura para lo folclórico, lo colorido. En otras palabras, de momentos subversivos, las formas estéticas corren el peligro de volverse apacibles pretextos para escribir o para pintar.

La pérdida del rol transformador del arte nos lleva al último tema de nuestro prólogo de este interesante libro de Alicia Szmukler: la desauratización está atada a la reauratización porque ambas van ligadas al modo como funciona el capital[32]. Lo que parece salvífico y subversivo termina siendo recuperado por el poder institucional. Si lo aurático está intrínsecamente conectado al capital y a la formación de una cultura nacional, la desauratización y, sobre todo, la subversión, constituyen momentos plenamente recuperables por el estado y sus instituciones. Ni la fotografía, ni el surrealismo, ni el testimonio, han podido resistir el poder del capital, el que siempre reauratiza, exhibe, documenta y ubica en galerías y museos. De este modo, la pintura, tanto como la literatura, es, en el decir de Roland Barthes, como el fulgor de un fósforo: brilla antes de extinguirse. Quizás por ello Teresa Gisbert, citada por Alicia Szmukler, termina diciendo que la nueva generación de pintores es la "generación del 21060", donde todo se paga, todo se compra y todo es impuesto.

Javier Sanjinés
Abril de 1998

32 Para esta problemática, ver Georg M. Gugelberger, "Introduction: Institutionalization of Transgression", en *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Georg Gugelberger, ed., (Durham, NC: Duke University Press, 1996): 1-19.

Introducción

Encontró signos, indicaciones, preguntas más que respuestas, pero preguntas que ponían el dedo en lo más desnudo de nuestras realidades y nuestras debilidades; encontró huellas de la identidad que buscamos, encontró agua de beber y sombra de árboles en los caminos secos y en las implacables extensiones de nuestras tierras alienadas.

Julio Cortázar
"El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina"

Servir a la pintura quiere decir revelar al hombre, consagrarlo.

Octavio Paz
México en la obra de Octavio Paz

La idea de estudiar la obra de algunos exponentes de la pintura contemporánea de Bolivia para, a partir de allí, indagar sobre el imaginario social urbano, fue impulsada por el convencimiento de que desde el arte, y particularmente desde la producción pictórica, ha existido una preocupación por el tema de la identidad desde el siglo XVII, a través del estilo barroco andino, pasando por el indigenismo y el muralismo durante este siglo, para abordarlo hoy desde una perspectiva heterogénea y múltiple, sin verdades únicas ni cerradas, quizás, incluso, desde una óptica que advierte sobre la fragmentación de las identidades.

¿Qué nos dice hoy la pintura acerca de los fantasmas que recorren el imaginario urbano? ¿Qué significa que desde la obra pictórica se manifieste una mirada crítica y compleja sobre la identidad? Este

fenómeno parece vincularse a un proceso de búsqueda de sentido de una identidad diversa y a veces fragmentada que, sin embargo, vive una tensión en tanto se rechaza una visión reduccionista de la identidad pero al mismo tiempo parece preguntarse: ¿cómo asumir una identidad compleja sin acudir a ciertos sentidos compartidos? Esta mirada sobre la identidad, ¿constituye un impulso moderno, postmoderno o de corte tradicional-conservador? ¿Qué expresa la nueva pintura en relación a lo urbano y en qué medida lo *urbano-imaginado* puede ser leído a través de las obras de arte como lo *urbano-real*? Estas fueron algunas de las incógnitas que impulsaron la investigación.

Se intentará, a continuación, contextualizar el estudio en el marco más amplio de la relación entre estética e identidad a partir del proyecto de la modernidad, que en el país no alcanzó a desarrollarse plenamente, desde una visión histórica de carácter general, para luego plantear el marco metodológico a partir del cual ha sido abordado el estudio.

1. Identidad cultural y pintura en Bolivia

1.1. La crisis del proyecto de la modernidad se ha hecho evidente a partir de la diferenciación y el distanciamiento entre modernidad cultural y proceso de modernización. Muy sintéticamente, puede decirse que el proyecto de la modernidad cultural se fundamentó en la ruptura de la visión omnicomprensiva religiosa del mundo, con el consiguiente proceso de secularización y separación de las esferas de la ciencia, la moral, la política, el arte –así como en su interior, efecto de la creciente especialización–, y en la fe en la *Razón* como elemento que posibilitaría la autonomía humana. Desde la perspectiva del proyecto moderno, los saberes y experiencias específicos de cada campo podrían acumularse en una cultura que enriquecería la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, como consecuencia de la creciente diferenciación se generó un proceso de especialización tal que dichos saberes se independizaron completamente, derivando en el llamado proceso de modernización, que relegó a la razón sustantiva –fundante del proyecto emancipatorio moderno– de un proceso protagonizado cada vez más por una razón instrumental que empobreció la visión del mundo con su mirada. Así, la ciencia, el arte, la moral, la política, fueron perdiendo una base sustantiva de referencia capaz de vincular

las distintas experiencias y darles un sentido globalizador[1]. La tensión de la sociedad moderna radicaría entonces en una distancia cada vez mayor entre las dos orientaciones de la modernidad: la tendencia a la racionalización creciente y la tendencia a la subjetivación que sería capaz de articular al sujeto fragmentado dándole sentidos al mundo[2].

Teóricos como Habermas o Apel no abandonan el proyecto moderno, apelando a la existencia de una razón sustantiva que sería comunicativa. Esta permitiría un debate argumentativo entre personas basado en convicciones con pretensión de validez racional, capaz de contrarrestar la lógica instrumental que ha penetrado los ámbitos de producción y transmisión de valores y normas, propios de la acción comunicativa, impidiendo su enriquecimiento comunicativo y sesgando las visiones del mundo.

La profesionalización de la cultura separó a los *entendidos* del *público más amplio* y empobreció la comunicación en la vida cotidiana, racionalizándola en un sentido instrumental. En este contexto, el arte moderno exaltó el presente, cuestionó fuertemente las normas impuestas por la tradición, se volvió ámbito crítico e intentó, a través de las vanguardias estéticas (como lo fue por ejemplo el surrealismo), reconciliar arte y sociedad. Ante el fracaso de la propuesta vanguardista de acercar el arte a la vida a partir de una mirada crítica posible por el carácter autónomo de la esfera del arte, la capacidad real de esta esfera de incidir sobre el mundo concreto fue puesta en tela de juicio, cuestionándose así su autonomía. Este proceso de revisión crítica de la esfera del arte comenzó con fuerza durante la década de los 60 con el desarrollo de la corriente postmoderna. Para Habermas la fragmentación del mundo debida a la preeminencia de la razón instrumental –cuya mirada especializada y fragmentada lo vacía de sentido– sólo podría superarse a través de una mayor incidencia de la razón sustantiva-comunicativa que estaría a la base de la crítica a la hiper-racionalización del mundo. Empero, la imposibilidad del proyecto estético moderno de fundir arte y vida se debería a la incapacidad de superar la fragmentación del mundo sólo a través de un ámbito, el estético en este caso.

1 Cf. Habermas, 1984.
2 Cf. Touraine, 1997.

1.2. En Bolivia, la vanguardia estética vinculada a un proyecto moderno en pintura habría estado representada por las tendencias *social* (cuyo máximo exponente fue el muralismo), *abstracta* y *nacional*. Dos rasgos modernos pueden atribuirse a estas corrientes: por un lado, el intento de ligar lo particular con lo universal, internacionalizando el arte; por el otro, la pretensión de democratizar el arte (al menos desde la tendencia social a partir del muralismo) y vincularlo a un proyecto político también de carácter global.

El muralismo redefinió la función del arte con la intención de acercarlo a los procesos políticos y sociales que vivía la sociedad. Así, sacó a la luz el pasado, reconoció lo indígena y lo nacional, mostró las raíces, pintó la temática revolucionaria, el papel de los mineros y campesinos, desde una posición moral y política radical. Desacralizó el arte en tanto *arte culto*, volviendo bello lo popular e intentando integrar a la población. No es casual que esta pintura haya tenido más fuerza en sociedades con altos índices de analfabetismo como Bolivia y México, pues a través de los murales se narraba la historia y los problemas sociales que de otro modo no podían problematizarse[3].

El carácter pedagógico del muralismo se correspondería así con una necesidad política de educar a la población en relación a su propia historia, rescatando sus tradiciones, poniendo en imagen estética lo que hasta entonces se había intentado ocultar y proponiendo una nueva identidad más compleja al revisar el pasado. Tampoco es coincidencia que tanto en Bolivia como en México el muralismo haya aparecido en períodos revolucionarios, con proyectos políticos y sociales integradores y globales. Esta corriente fue parte destacada de un proceso cultural orientado a la búsqueda de una nueva identidad, con valores tradicionales pero renovados por el proceso revolucionario y con carácter integrador nacionalista.

Las tendencias abstracta y nacional, por su parte, se inspiraron en la concepción de que el arte debía expresarse con un lenguaje universal; el que utilizó la primera fue poco comprendido en el país y muchos de sus pintores emigraron; el de la segunda, desde lo figurativo, poseía contenido social pero sin compromiso ideológico.

---

3 Para el caso del muralismo en Bolivia, pueden consultarse los textos de Salazar Mostajo, 1989 y de Calderón, 1991. Para el caso mexicano, véase Paz, 1987.

Sin embargo, también aquí las vanguardias fracasaron en su proyecto moderno de vincular lo vernacular con lo universal, revelar las raíces y acercar el arte a la sociedad, proyecto que tampoco pudo realizarse plenamente en su dimensión política.

1.3. Ahora bien, ¿que significa acercar arte y sociedad luego del desmoronamiento de las vanguardias? Para Habermas sería interpretar las necesidades subjetivas a la luz de la experiencia estética. Sin embargo esta propuesta ha recibido numerosas críticas.

Como esfera autónoma, el arte –a diferencia de otros ámbitos como la ciencia o la política– tiene escasa incidencia sobre la realidad social. Por otra parte, como a partir de la modernidad *utilidad* se opone a *autonomía*, el arte no puede brindar orientaciones prácticas al saber o a la moral. Incluso, si se llega a su sentido último, la misma autonomía puede producir una *atrofia semántica de las obras* a nivel de contenido, inhibiendo la reconciliación entre arte y vida cotidiana[4]. Estas serían trabas importantes a la alternativa propuesta por Habermas.

Una de las evidencias que habría dejado el fracaso de las vanguardias modernas sería la imposibilidad del arte de captar una *verdad* a través de la identificación del artista con su materia subjetiva; la propia modernidad pone en duda el concepto de verdad, en tanto sería imposible captarla de manera directa porque siempre está mediada por la interpretación, y un aspecto insalvable de la mediatización es la alienación en la relación sujeto/objeto que, inevitablemente, quita cierta objetividad a la percepción de la *verdad*. Por lo tanto, el arte tampoco permitiría unificar al sujeto fragmentado de la modernidad. Queda así planteada una tensión interna básica de la esfera estética; sin embargo, reconociendo tal tensión, se sostiene aquí que el arte es capaz de expresar a nivel simbólico *interpretaciones sobre el imaginario social*, pues tiene lugar en sociedades particulares histórica y culturalmente que si bien no refleja, no copia de manera acrítica, sí interpreta. Toda relación del sujeto con el objeto está mediada por la subjetividad; el arte, al ser un medio de expresión fundamentalmente subjetivo, constituiría un instrumento de análisis privilegiado para indagar el imaginario, sin olvidar esa relación

---

4 Cf. Bürger, 1981.

mediatizada que establece el artista con su *mundo de vida*, para seguir a Habermas; es decir, con los códigos y significados que adquieren sentido a través de una intersubjetividad compartida por los miembros de una comunidad de hablantes en su interacción cotidiana.

El fracaso de las vanguardias estéticas modernas demostró la relativa autonomía del arte y los límites impuestos por su propia institución. En este contexto, la crítica postmoderna apuntó a la fuerza con que la mercantilización y la industria cultural cooptaron el arte moderno, dejando en evidencia los límites de su autonomía. La *diseminación* del arte en la sociedad, tras derribarse la barrera que lo separaba de la vida cotidiana, habría anulado sus posibilidades de iluminar críticamente la vida social, toda vez que la sociedad de consumo transformó al arte en mercancía[5].

Desde otras perspectivas menos drásticas, se considera que el postmodernismo de los primeros años tuvo carácter crítico –que habría perdido durante los años 70 y 80– al intentar mostrar el rol del arte en la legitimación del poder y la cultura en la sociedad; pero, al igual que las vanguardias, habría sido cooptado por el mercado. A diferencia del modernismo, esta corriente acepta la incorporación de la cultura y el arte a la cultura de masas (a través de los medios masivos, especialmente la televisión) sin considerarla *kitsch*[6]. Además permite mezclar tanto elementos del arte moderno como de culturas premodernas y de la cultura de masas, reapropiándose en su combinación de los distintos lenguajes a los que desmitifica. En esta concepción, el arte deja de tener la responsabilidad de cambiar la sociedad y la lectura de la obra se orienta más a una búsqueda de diferenciación que de unificación de la experiencia característica del arte moderno.

¿Qué consecuencias tiene la integración del arte a la sociedad de masas y su mercantilización en relación a su posibilidad crítica? ¿Se convierte el arte en un ámbito reificador de la sociedad de consumo? ¿Qué queda para el arte después del fracaso de las vanguardias?

---

5 Cf. Lyotard, 1989.

6 El término "*kitsch*", que proviene del alemán, es usado para caracterizar a algo como cursi, de mal gusto, y también hace referencia a objetos que sobresalen por su "inautenticidad estética y su formalismo efectista, que persigue una gran aceptación comercial", según el *Diccionario Larousse 1996*.

En Bolivia el fracaso de las vanguardias artísticas –sobre todo del muralismo– fue paralelo al de la revolución nacional que no pudo sostenerse en el poder. La llamada *tendencia social* intentó revelar a través de sus murales la historia y la esperanza de la sociedad, ideologizándose fuertemente, pero no pudo sobreponerse al fracaso de la revolución del 52, siendo sus murales destruidos, ocultados u olvidados[7]. Por otra parte, la tendencia abstracta, contraria a una pintura hiper-ideologizada, no logró aprobación y la mayoría de sus exponentes emigró a Estados Unidos, conviviendo con la pintura abstracta de ese país, y en algunos casos influyendo sobre su arte[8].

El fracaso de la vanguardia estética sería paralelo a la crisis del proyecto emancipatorio moderno: tal fracaso cuestionó la posibilidad de alcanzar la autonomía del sujeto a través de la revolución política, el avance científico, las propuestas vanguardistas en el arte.

En el plano pictórico boliviano esta crisis marcó un período que podríamos llamar de transición (desde los años 60 hasta mitad de los 70) entre los últimos estertores de la pintura social y el surgimiento de una pintura que retomó los temas indígena y paisajista pero banalizándolos desde una óptica decorativa. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década del 70 algunos pintores comenzaron a incorporar preocupaciones propias del momento que vivía el país: se trató de una pintura que ponía en debate el tema de las libertades individuales y colectivas, el reclamo por los derechos ciudadanos y el respeto al individuo; pero, además, surgieron pintores innovadores en cuanto a técnicas y que, de maneras sutiles, expresaban problemas sociales e individuales a la vez[9].

La crítica postmoderna parece aportar elementos interesantes para aproximarse al estudio de la pintura actual en Bolivia, pues al menos parte de esta pintura parece recurrir a ellos: muchas veces se presenta como fragmentada, múltiple, combinando elementos diferentes, sin plantear un sentido unidireccional y único. Esto no signi-

---

7 Cf. Calderón, 1991.

8 Cf. Castedo, 1989:103.

9 En esta línea se ubicaron Roberto Valcárcel y Gastón Ugalde inicialmente, con *happenings* y *performances* que eran aportes innovadores en el ámbito boliviano de aquellos años.

fica que pretendamos que la lógica cultural que vive Bolivia sea la de las sociedades capitalistas avanzadas, cuna del postmodernismo, pero sí que ciertos elementos de este pensamiento pueden contribuir al análisis crítico de aspectos de esta cultura (entre ellos, la multiplicidad de sentidos, la mercantilización del arte, la obra estética como objeto de consumo).

1.4. Este conjunto de ideas plantea una tensión interna de la propia esfera del arte y de su rol en relación con la sociedad. Al asociar crisis de la modernidad y crisis del arte como portadores de un proyecto, se intenta justificar la importancia de atender a esta esfera en tanto poseedora de un lenguaje que permitiría comprender desde otro ámbito contenidos del imaginario social y de las identidades culturales. Una constante de la pintura boliviana, y que marca el tema de la identidad de lo boliviano y de lo andino fundamentalmente, es su apelación a las raíces, su búsqueda de *lo propio*. Tal búsqueda parece haber sido más fecunda cuando fue sincrética y universal (el barroco andino sería su máxima expresión): lo universal que permite que surja lo particular; sin embargo, la relación entre lo particular y lo universal constituiría una tensión no resuelta que llevaría al fracaso y luego a renovar la búsqueda. Por otra parte, aceptando un concepto variable e inestable de identidad, la búsqueda por comprender quién se es debe renovarse también constantemente. En este sentido, las vanguardias estéticas mencionadas habrían constituído una tentativa de búsqueda de una identidad vinculada a lo universal y a un proyecto emancipatorio-vanguardista. Su fracaso habría conducido a un período de *impasse*.

Desde mediados de los años 70, paralelamente al proceso de búsqueda y recuperación de la democracia e interpelando al proyecto de la modernidad desde una postura crítica, surge un grupo de artistas que no plantea un proyecto de sociedad a través del arte, sino más bien cuestiona y dialoga con el entorno a partir de sus técnicas (algunos de sus exponentes tienen marcada influencia postmoderna, establecen un diálogo con el estilo barroco andino, realizan combinaciones que tienden al *kitsch*), sus perspectivas (a veces irónica y grotesca; otras intimista) y sus temas (entre los cuales destacarían la afirmación libertaria, la referencia al barroco andino, la religiosidad múltiple, la complejidad de asumir una identidad mestiza, entre otros). Este trabajo ha intentado detectar de qué manera esta nueva experiencia estética expresa una inter-subjetividad colectiva y,

a partir del análisis estético, cómo se relacionan identidad y modernidad en Bolivia.

2. Perspectiva metodológica

2.1. El problema

La perspectiva metodológica empleada en este estudio asume la posibilidad de descubrir contenidos del imaginario social a partir de una lectura contextualizada de la obra de arte, intentando vincular el análisis de la última producción pictórica en Bolivia con el complejo tema de la identidad cultural urbana.

Uno de los argumentos centrales del estudio era que desde el arte, y la pintura en particular, de manera intermitente persistiría un cuestionamiento por el tema de la identidad. Expresión de ello habría sido el estilo barroco mestizo y, durante el presente siglo, las tendencias indigenista, social y nacional. Una idea clave en torno a la cual se orientó el análisis que sigue es que la pintura contemporánea reciente en Bolivia también estaría mostrando una preocupación por el tema de la identidad aunque en términos diferentes a los de las anteriores corrientes pictóricas. Hoy no habría una gran pregunta sobre la identidad, pero desde distintas propuestas, no cerradas ni unívocas, parecen mostrarse *aspectos o facetas* de una identidad compleja, o de la coexistencia de distintas identidades.

Tanto a través de los diversos temas tratados por los pintores seleccionados como de sus diferentes ópticas y estilos, se estaría revisando el concepto de identidad desde una perspectiva que parece cuestionar proyectos totalizadores. No se trata de la búsqueda de una propuesta global y cerrada, sino de la manifestación de diversas visiones que *hablarían* de una identidad múltiple. Serían *pinceladas* (nunca más apropiado el término) del imaginario social a partir del acercamiento a diferentes temas y orientaciones.

A partir de esta idea, la investigación que ha dado base a este texto ha intentado detectar sentidos o significaciones en la pintura actual que remitan a aspectos de las identidades urbanas a través de la interpretación de contenidos del imaginario social urbano sugeri-

dos en la obra de arte. Cabalmente, un hilo conductor de este trabajo ha sido la comprensión del arte como un espacio capaz de expresar, a través de las formas simbólicas, interpretaciones sobre el imaginario social[10].

Unas líneas metodológicas en relación a la elección del tema. En primer lugar, esta investigación tuvo su origen en un interés por comprender mejor la cultura en Bolivia y tiene una línea de continuidad con investigaciones sobre el espacio urbano en las cuales he participado. Sin embargo, el cuestionamiento en torno a cómo es vivido el mundo urbano andino en el nivel simbólico y cultural, en ciudades con un gran componente indígena y mestizo como La Paz, no alcanzaba a tener una respuesta. La fuerza del mundo andino y su complejidad exigen la búsqueda de recursos metodológicos y técnicos poco usuales e innovadores. De ahí emergió uno de los criterios centrales para usar como objeto de análisis a la pintura y a los grupos focales y las entrevistas como recursos técnicos.

Por otra parte, si bien la bibliografía revisada, latinoamericana en general y boliviana en particular, muestra un profundo análisis sobre la conformación del espacio urbano desde lo socio-político, económico e incluso étnico[11], carece, sin embargo, de suficientes estudios que analicen la percepción de dicho espacio a partir de la construcción simbólica del imaginario social. Así, se pretendía que la investigación, desde la óptica de la relación entre arte y sociedad, comenzara a llenar un vacío y contribuyera al análisis de la conformación y desarrollo del espacio urbano.

---

10 En este sentido, cabe mencionar que el estudio de imaginarios sociales siempre acude a interpretaciones sobre diversos objetos; en nuestro caso, la obra de arte. Por ejemplo, los estudios de Silva (1986 y 1994) sobre imaginarios urbanos si bien toman "objetos" tales como los graffitis, las vitrinas o ciertas historias populares conocidas en las ciudades analizadas, se sostienen en las interpretaciones tanto del autor (que realiza a través de procedimientos metodológicos que implican controles objetivos) como de personas que participan de encuestas o entrevistas sobre los temas de estudio. Es decir, precisamente lo interesante en este tipo de estudio son las interpretaciones, los puntos de vista, que intervienen en la construcción de imaginarios sociales.

11 Para el caso de Bolivia, véanse los trabajos de Albó, Greaves y Sandoval, 1981, 1982 y 1987; Calderón, 1982 y Sandoval, 1989, entre otros. Para América Latina, véase Carrión, 1989; Stren, 1995 y Escobar y Alvarez, 1992.

Sin embargo, adoptando la concepción metodológica weberiana, se reconoce que la elección de la problemática tiene un costado subjetivo, en tanto se vincula también a los intereses, cuestionamientos y valores del investigador, lo cual no le resta, empero, relevancia práctica y teórica. Así, se acepta la existencia de un *momento arbitrario* que precede a toda elección de un tema particular y del trabajo científico en general. Pero esto no significa que la selección del problema esté exenta de procedimientos objetivos específicos, tales como la observación, la lectura crítica del fenómeno y de la bibliografía, las comparaciones posibles con otros fenómenos, el análisis de encuestas, entrevistas u otras técnicas de recolección de datos[12]. Es decir, la elección de la problemática debe ir acompañada por una reflexión epistemológica, por un conjunto de conceptos de carácter crítico, hipótesis o ideas centrales de relaciones y por un procedimiento metodológico objetivo que de validez a la investigación[13].

En segundo lugar, también adoptamos la idea weberiana –retomada posteriormente por Bourdieu, Chamboredon y Passeron en *El oficio del sociólogo*– de que el hecho social no existe como tal en la *realidad*, sino que es construído por el investigador; es decir, el objeto de investigación no es dado tal cual y de manera natural, sino que requiere de una elaboración intelectual. En dicha elaboración es preciso tener en cuenta la necesidad de una ruptura con el discurso del *sentido común* sobre la problemática, pues aquél tiende a teñirlo con su ideología, empañando la comprensión más objetiva del tema. Esto es importante, en nuestro caso, por ejemplo, al interpretar lo que dicen los participantes de los grupos focales de las obras para no con-

12 Al respecto, véase Weber (1944), quien subraya que si bien hay un componente valorativo (y por tanto arbitrario) al momento de seleccionar la problemática de investigación, los procedimientos son objetivos y la tarea del investigador consiste en una interpretación de carácter racional del fenómeno avalada por las técnicas utilizadas para el estudio del tema.

13 Estos apuntes metodológicos constituyen de alguna manera una defensa de la sociología que siempre se ve cuestionada en su acercamiento al problema. Como sostienen Bourdieu, Chamboredon y Passeron (1968:19): "La sociología tiene el triste privilegio de ser sin cesar enfrentada a la cuestión de su cientificidad. Se es mil veces menos exigente con la historia o la etnología, sin hablar de la geografía, de la filosofía o de la arqueología. En sociología hay sistemas coherentes de hipótesis, conceptos, métodos de verificación, de todo aquello que se atiene ordinariamente a la idea de ciencia". (Traducción de la autora.)

fundir el discurso explícito con lo que está latente en él. En este sentido, lo explícito debe formar parte de un análisis cuidadoso.

En tercer lugar, la construcción de una problemática determinada se vincula a una preocupación teórica:

> Un objeto de investigación ... no puede ser definido y construído sino en función de una problemática teórica que permita someter a una interrogación sistemática los aspectos de la realidad relativos a la cuestión que es propuesta por la investigación. (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 1968:21. Traducción de la autora.)

En el caso de la presente investigación, tanto la complejización del tema de la identidad cultural como la posibilidad de analizar imaginarios sociales y el enfoque metodológico que ha recurrido al arte como instrumento de conocimiento de los mismos, constituyen referentes teóricos.

Finalmente, la comparación de ésta con otras investigaciones que retomen las mismas preocupaciones teóricas fundadas en otros puntos de vista, enriquecería la comprensión de la problemática y actuaría como *control* de la subjetividad propia del momento de elección del tema.

2.2. La teoría: fundamentación del enfoque

Lo colectivo en la obra de arte

La posibilidad de representación de lo colectivo en la obra de arte fue trabajada por Adorno en su *Teoría estética*, donde sostiene que el artista expresa su propia subjetividad en su producción, pero al pertenecer a una comunidad concreta (generada a través de la comunicación intersubjetiva entre sus miembros) no puede deshacerse de la *carga* intersubjetiva que lo rodea[14]. Sin embargo, el artista como individuo no está totalmente condicionado por la sociedad y, en tal sentido, manifiesta en su obra *una* visión sobre su entorno, estando en condiciones de realizar una crítica sobre el mismo. La tensión que vive el artista es que al tiempo que puede ser crítico ante su medio es

14 Véase, además, Schutz, 1993; Habermas, 1987.

también su prisionero; el arte se debate así entre su capacidad crítica ante el mundo objetivo y la imposibilidad del artista de salirse él[15].

Dos rasgos de la obra de arte reforzarían esa capacidad. El primero es la suposición de que existe un observador crítico capaz de interpretar la obra, lo que no significa darle *cualquier* interpretación, pues hay un contexto para el análisis estético. En este sentido, no interesa tampoco que las interpretaciones no coincidan con la intención conciente del artista, pues la obra de arte como instrumento de conocimiento se distingue por su polivalencia, aunque para aproximarse a una interpretación más exacta siempre debe considerarse el contexto en que fue creada. El segundo es que la obra de arte como instrumento de conocimiento tendría una carga subjetiva menor que el conocimiento de tipo discursivo, pues al requerirse para su producción un nivel de libertad mayor al que precisan las actividades cotidianas, la producción estética se habría liberado de algunas de las restricciones discursivas que moldean nuestros actos[16]. Así, aunque parezca paradójico, mayor libertad implicaría menor subjetividad para el conocimiento, porque se trata de la libertad en relación a los límites de las *verdades* discursivas. Dicho de otro modo, asumir la subjetividad implica ponerle límites.

En su capacidad de expresar lo colectivo, el artista se vuelve mediador entre la *realidad* o el entorno y su producto estético; así, la subjetividad individual del artista (que sería parte de la objetividad del arte) lleva en sí lo social y esa "intervención" no deseada de lo colectivo en la obra siempre plantea una tensión en cuanto a la posibilidad o imposibilidad crítico-libertaria de la propia obra[17].

Sin embargo, lo colectivo expresado en la obra no está ligado únicamente al grupo o clase social a los que pertenece el artista, aunque tanto el campo artístico (en términos de Bourdieu) cuanto el mercado condicionan su actividad. *Lo que se expresa en la obra está vinculado, además y sobre todo, a un imaginario histórico que probablemente indi-*

15 Adorno, 1984:47.
16 *Ibid.*:169.
17 El proceso a través del cual lo colectivo aparece en la obra se daría a través de un *pensamiento visual*, propio del artista, que constituye una abstracción intelectual de lo social traducida en imágenes insertas en la obra de arte.

que también las relaciones de poder de una cultura determinada, por lo tanto no se relaciona únicamente con una visión de mundo condicionada por la posición económico-social del artista.

La creación de imágenes supone la existencia de un imaginario que depende de circunstancias sociales concretas; en tal sentido, la obra de arte sería resultado de una cierta problemática propia del nivel imaginario. Las imágenes que manifiesta el artista no son sólo expresión de su propio imaginario psicológico, pues el imaginario individual se construye también en relación con una historia y contenidos externos, sociales. Y esto sería así porque, como cualquier otro lenguaje, el de las obras de arte se construye colectivamente[18]. Ahora bien, como lo imaginario no tiene existencia objetiva, si el arte expresa imágenes no puede estar *copiando una realidad*. Como sostiene Adorno,

> al final habría que trastocar la doctrina de la imitación; en un sentido sublimado es la realidad la que debería imitar a las obras de arte. El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser. (Adorno, 1984:177.)

Allí radicaría su carácter utópico y/o anticipatorio; por tanto lo imaginario constitutivo de la obra de arte la vuelve capaz de expresar utopías.

En la fundamentación de lo dicho se halla una relación dialéctica entre el mundo objetivo y lo imaginario; el mundo objetivo sólo adquiere sentido a través de procesos imaginarios que lo interpretan. Esos sentidos constituyen la base para la construcción de identidades compartidas. Cabe aclarar que esos significados compartidos que constituirían un patrimonio cultural común no se refieren a hechos globales o generales de una identidad única y homogénea, sino más bien –y acercándose a una visión más postmoderna– a hechos puntuales, y a veces efímeros, que sí parecen atravesar distintas identidades (dadas por la pertenencia a un sector social, a un territorio, a un movimiento cultural, a una religión, a una cultura determinada) y así permiten hablar de un imaginario urbano compartido.

---

18 La sociedad determina la experiencia, y por tanto es el verdadero sujeto creador de las obras, "y esto hay que defenderlo en contra de los reproches de subjetivismo". (Francastel, 1988:119.)

Por otra parte, el arte poseería carácter lingüístico, pues la elaboración de imágenes sólo es posible *dentro* del lenguaje y la intersubjetividad en una comunidad lingüística, siendo que el sujeto sólo se constituye como tal *en* el lenguaje. Habría que decir aquí que la relación entre lenguaje y pintura es compleja porque ambos términos son irreductibles el uno al otro en tanto no puede pintarse lo que se dice ni decirse lo que se ha pintado; se trataría de dos ámbitos diferentes: el del discurso y el de las imágenes. Sin embargo, según Foucault (1990), el reconocimiento de esta relación sería el primer paso para intentar acercar sus términos, pues el lenguaje, finalmente y más allá de su insuficiencia discursiva para tratar de explicar una obra, es el único recurso racional con el que contamos para hacerlo. Mientras nuestras sensaciones frente a una obra pueden decirnos mucho sobre la misma, la necesidad de acudir al discurso para explicar incluso dichas sensaciones se vuelve imperiosa. Así, aunque insuficiente, el lenguaje discursivo constituiría la única herramienta de análisis crítico de una obra de arte.

Si el lenguaje sólo es posible dentro de una comunidad lingüística –es decir, no se produce aisladamente, sino que es en sí mismo comunicación e interacción– la obra de arte estaría expresando la intersubjetividad colectiva a través de un individuo (incluso si lo colectivo es pensado únicamente desde la intersubjetividad propia del lenguaje) que no necesariamente debe ser conciente de lo social expresado en su obra. Este aspecto le da a la obra de arte cierta autonomía aún respecto del sujeto que la ha realizado[19].

Ese *nosotros histórico concreto* que llevan en sí mismas las obras de arte debe entenderse precisamente como constitutivo y no como algo externo a ellas, a lo que suele reducirlas el análisis historicista.

19 Dice Adorno (1984:221) "quizás tanto más colectivo cuanto menos conciente sea de ello. ... La autonomía de la obra de arte frente al artista no es sin embargo engendro ninguno de esa gran locura que se llama *l'art pour l'art*, sino la sencilla expresión de una estructura como relación social que lleva en sí la ley de su propia objetivación. ... En las obras de arte, aún en las llamadas individuales, habla un nosotros, no un yo, y con tanta mayor pureza cuanto menos se adapten externamente al nosotros y a su idioma". Apoyando esta opinión, Francastel (1988:29) sostiene que "El arte nos informa más sobre el modo de pensar de un grupo social que sobre los acontecimientos y sobre el cuadro material de la vida de un artista y de su entorno. La obra está en lo imaginario".

Sólo es posible acceder a dicho contenido social a través de la interpretación, y quienes están en mejores condiciones de captar ese sentido intersubjetivo interno son quienes viven el mismo momento histórico en el que se ha realizado la obra, precisamente porque tienen un conocimiento más directo del contexto en el que fue creada.

Al ser *lo social* producto de una comunicación intersubjetiva basada en el lenguaje y expresada en el imaginario, la obra de arte como instrumento para acceder al imaginario social permitiría captar rasgos de identidades, las cuales se basan en procesos intersubjetivos que dan significación al mundo objetivo que nos rodea, dándole a ese mundo carácter subjetivo a través de su interpretación imaginaria.

Imaginario social e identidad: aspectos conceptuales

El concepto de imaginario social resulta útil como instrumento para descubrir aspectos comunes, elementos compartidos, que permiten construir identidades culturales. Y, en tal sentido, este concepto brinda la posibilidad de articular ciertos contenidos que están presentes, como fantasmas, en la cultura urbana.

Con *imaginario social urbano* se hace referencia al conjunto de *percepciones que organizan la manera en que la ciudad es "vista" por sus habitantes*. Se trata de percepciones imaginarias, sin existencia objetiva en el mundo físico sino en las creencias y pensamientos de las personas.

El imaginario se manifiesta a través de los símbolos, que son convenciones socio-culturales cuyos significados sociales (ampliamente compartidos) fundamentarían un orden social. Lo imaginario permite entonces la construcción de un orden, tanto en términos individuales como sociales. Así, la posibilidad de instituir sociedad está ligada fuertemente a la función imaginaria, depende de un ordenamiento imaginario que es vivido como real. De acuerdo a Castoriadis (1975), el rol de lo *imaginario radical* es primordial, pues funda los órdenes sociales; un ejemplo de su importancia e impacto social lo constituyen los imaginarios religiosos.

Lo imaginario adquiere presencia concreta a través de símbolos específicos, cuyo análisis contextualizado permite interpretar sus

contenidos, sus significaciones, delimitando en conjunto una *forma de ser* de la sociedad sobre la cual se indaga el imaginario colectivo. La figura psicoanalítica de fantasma ayuda a comprender este concepto complejo pues, como él, el fantasma es una representación imaginaria diferente a la percepción conciente de la realidad (realidad que llamamos comúnmente objetiva);

> esta actividad imaginaria responde de una parte al término de fantasía, que engloba lo que puede llamarse 'mundo imaginario', y de otra parte a la satisfacción imaginaria de un deseo inconsciente. (*Dictionnaire de la Psychanalyse*, citado por Silva, 1994:99.)

Los fantasmas son producto del inconsciente y como tales aparecen desde lo oculto, desde la oscuridad de los rincones, sin previo aviso; por eso –como todo lo que proviene de esa parte prohibida que es el inconsciente– generan temor. Así, tratar de conocer y comprender el significado de los fantasmas impone la tarea de llegar a sentidos ocultos, latentes, que pueden ser fuentes de comportamientos y de creencias o ideas en torno a algo, en nuestro caso, a un espacio (imaginado, pero vivido como real) de convivencia urbana sobre todo andina.

El imaginario social es entonces también el conjunto de significados compartidos por los miembros de una comunidad, que permite instituir y fundamentar la sociedad y la cultura; pero a la vez, también los fenómenos compartidos (económicos, culturales, sociales) lo fundamentan y modifican, pues los contextos sociales actúan sobre el inconsciente marcando rumbos en la construcción intersubjetiva de imaginarios simbólicos, por parte de individuos que conviven en un mismo espacio. Este planteamiento remite así a la noción hüsserliana/habermasiana de *mundo de vida* y a la idea de que lo social tiene efectos sobre el inconsciente, donde habría que buscar los contenidos del imaginario social simbólico. En tal sentido, Foucault consideraba el

> ... sistema de los inconscientes culturales [como] el conjunto de estructuras formales que harían significativos los discursos míticos, darían su coherencia y su necesidad a las reglas que rigen las necesidades, fundamentarían no en la naturaleza, fuera de las puras funciones biológicas, las normas de vida. (Foucault, 1990:368.)

El análisis de los inconscientes culturales permitiría así comprender lo social imaginario[20].

Así, los símbolos urbanos permiten construir una imagen de la ciudad que remitiría a un imaginario social urbano, producto de la intersubjetividad entre los habitantes de una ciudad; por tanto hacen referencia a la historia y a las culturas a partir de las cuales sus habitantes se forman ideas sobre la ciudad. Según Aumont,

> La imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas. (Aumont, 1992:138.)

La noción de imaginario social queda así vinculada a cuestiones culturales e históricas compartidas por los habitantes de la ciudad, es decir, a visiones de mundo; y, en tal sentido, se vincula fuertemente a la noción de identidad cultural. La identidad supone la posibilidad de un grupo de compartir significados para dar sentido a su entorno, orientando las maneras de percibir el mundo, al tiempo que implica *sentimiento de pertenencia* y acuerdo en relación a cómo se percibe el contexto que rodea al grupo así como las propias relaciones intergrupales.

Cabe destacar que la construcción de la identidad siempre supone una relación especular con otros distintos en quienes uno se proyecta, devolviendo esa proyección una imagen de sí mismo que sería imposible de obtener sin esta relación bidireccional. Por otra parte, la dificultad de caracterizar una cierta identidad, evitando caer en simplificaciones, se debe a que el proceso de construcción de las

---

20 Silva (1994:87) confirma esta idea cuando sostiene que "en la percepción social el inconsciente hace efectos en varias manifestaciones, sobre todo si tenemos presente una causalidad sintomática, según la cual el efecto de una circunstancia social produce reacciones imprevisibles o imperceptibles a la simple comprensión conciente, y entonces se hace indispensable buscar los motivos profundos que la ocasionaron. [Así se verían las] intenciones sociales que aparecen en la segmentación imaginaria de un espacio y en las escrituras, discursos y representaciones que producen sus efectos".

identidades es dinámico, permanente y complejo, pues se basa en constantes negociaciones y transacciones de creencias, imágenes y valores compartidos, así como en distintas concepciones sobre el sujeto, producidas en un contexto determinado en el que los símbolos adquieren un cierto significado y el orden ciertos sentidos; significados y sentidos que pueden cambiar, aunque no azarosamente, sino dentro de algunos parámetros. Por lo tanto, caracterizar una identidad constituye un desafío riesgoso. Sin embargo, creemos que es posible descubrir orientaciones que delinearían los contornos de esas identidades urbanas, cuyo estudio, por lo antedicho, tiene carácter exploratorio.

Cabe aclarar que las obras analizadas en esta investigación remitirían más bien a un imaginario andino, pues no se ha abordado el costado tropical del país. Empero, pensamos que la mayoría de los contenidos del imaginario social urbano no se refieren a una ciudad específica sino más bien a la complejidad de *lo urbano*.

La interpretación a través del arte

La posibilidad de compartir significados –y así crear y mantener una cultura– se da principalmente a través de la comunicación lingüística; el arte, aunque no posee la claridad del discurso, también remite a esos significados compartidos, a algo que está más allá del arte en sí y que le da un sentido específico.

A través de la *lectura* de la obra de arte es posible desentrañar una interpretación del mundo porque, como todo producto, el producto artístico no es únicamente individual sino también social en cuanto a los contenidos que lleva en sí misma la obra, más allá de las intenciones concientes del autor, como ya fue fundamentado. Por tanto la obra de arte sirve como instrumento para comprender una cultura[21]. Hay que ver en la obra sobre todo lo que oculta, lo ausente, lo latente.

---

21 En tal sentido, para reducir la multiplicidad de interpretaciones posibles por el hecho de que la obra es producción simbólica y por tanto polivalente, es preciso imponer ciertos límites teórico-metodológicos.

El pensamiento romántico consideraba al arte expresión de lo indecible, de lo trascendente, por tanto el discurso no podría alcanzar nunca la significación de la obra artística. De esta incapacidad devendría la multiplicidad de interpretaciones. Sin embargo esta visión romántica ha sido posteriormente criticada por los pensamientos moderno y postmoderno.

Para el pensamiento moderno el arte poseía una capacidad crítica del mundo hiper-especializado y segmentado en que vivimos; a través de las vanguardias el arte hizo propuestas sociales en las que se evidenciaba una intención de reconciliar arte y vida, de reconstruir la unidad del sujeto fragmentado de la sociedad modernizada. Si bien las vanguardias estéticas fracasaron, pensadores que rescatan el proyecto de la modernidad cultural sostienen que sería posible tal reconstrucción del sujeto si las esferas que hoy se encuentran separadas (moral, política, arte, etc.) tendieran a acercarse en torno a una razón sustantiva que contrarreste la fuerza de la razón instrumental predominante en el mundo actual. El arte, en el rescate habermasiano de la modernidad, podría ser una esfera –por lo que implica de subjetivo-integradora– capaz de transformarse en un *lugar* de unidad del sujeto.

Desde la perspectiva postmoderna, la crítica a las visiones romántica y moderna del arte consiste sobre todo en que éste no habría podido ni integrar el mundo segmentado de la sociedad moderna, ni representar lo trascendente; allí radicaría su fracaso. Por otra parte, se critica la limitada autonomía del arte: al ser éste cooptado por la sociedad (a través de su mercantilización y de su incorporación a la industria cultural), su capacidad transformadora y sustantiva habría sido inhibida.

En esta investigación se sostiene, empero, una visión menos catastrófica del rol del arte. Si bien no se considera al arte con capacidad para transformar la sociedad (como lo sostenían las vanguardias estéticas), sí se cree que puede indicar visiones de mundo compartidas, rasgos identitarios, temas que conforman el interés de los miembros de una colectividad, concepciones acerca de la vida cotidiana, interpretaciones sobre el imaginario social; esto no significa negar la mercantilización que ha sufrido el arte y la sociedad en general. Es en este sentido que se ha considerado una estrategia interpretativa que

vincule la idea que origina este trabajo con los resultados del análisis, intentando descubrir en ese trayecto significaciones sociales imaginarias que contribuyan a comprender rasgos de las identidades urbanas.

2.3. La práctica: ¿cómo fue el acercamiento al objeto?

Tres fueron las técnicas utilizadas para responder al problema. En primer lugar, y la más importante, *el análisis de contenido de las obras se realizó aplicando el método iconográfico e iconológico* que permite llegar a un significado profundo de las mismas, evitando la mera descripción formal o de hechos *narrados* por las obras. En segundo lugar, se convocaron *grupos focales* que reunieron personas de distinto estrato socio-económico, sexo y edad, con el objeto de obtener su interpretación sobre algunas obras seleccionadas. En tercer lugar, se realizaron *entrevistas a pintores, galeristas, especialistas y coleccionistas* con el fin de captar, en el caso de los pintores, su auto-percepción; en el de los galeristas y coleccionistas, su visión sobre el mercado del arte en Bolivia, especialmente en la ciudad de La Paz; y en el de los especialistas, su diagnóstico sobre la situación actual de la pintura en el país.

Sobre todo la realización de grupos focales, más que las entrevistas, contribuyó como *control* al análisis iconológico, en tanto contrarrestó el análisis de contenido de las obras a través de una visión diferente. Por este motivo se incluyó su análisis como un capítulo en el texto. La síntesis de las entrevistas a artistas y especialistas, así como un análisis sociológico del mercado del arte, aparecen como apéndices.

El análisis de contenido de las obras

El método de análisis iconográfico e iconológico utilizado en esta investigación ha sido tomado de Panofsky (1983). Esta metodología permite estudiar la obra de arte no sólo de manera descriptiva y formal sino sobre todo significativa y contextual, en el entendimiento de que un estudio del *significado* de las obras de arte, en lugar del *puramente formal*, permitiría una lectura más amplia e integral de las mismas. Para llevar a cabo tal método se siguen tres pasos.

El primero consiste en identificar las formas visuales como la línea y el color (significación factual) y captar las cualidades expresivas de la obra, es decir, identificar los sentimientos que sus elemen-

tos provocan al observador. Estos elementos –llamados *motivos artísticos*– son reconocidos como portadores de *significaciones primarias o naturales*. Se requiere solamente experiencia práctica para realizar ese primer análisis.

El segundo es el análisis iconográfico de la obra, a través del cual se identifican imágenes, historias y alegorías relacionadas con los motivos artísticos hallados en el paso anterior. El conjunto de imágenes, historias y alegorías es reconocido como portador de una *significación secundaria o convencional*. El conocimiento de fuentes bibliográficas es la base para este nivel. Cabe mencionar que Panofsky define la iconografía como un método descriptivo y clasificatorio de imágenes que no pretende por sí sola llegar a una interpretación de la obra.

El tercer paso es el análisis iconológico referido a la interpretación de los *significados intrínsecos o contenidos* a partir de los elementos de la obra de arte (identificados en los pasos anteriores) de acuerdo al contexto en el cual fue creada. Se parte de la idea de que una obra condensa aspectos propios de una época, una cultura, una creencia religiosa, unos valores sociales específicos, mediando entre el contexto histórico-social y la obra la personalidad del artista. La interpretación en este nivel requiere de la capacidad del investigador para establecer relaciones entre la obra y la época, el lugar, la cultura, el ambiente que constituyeron su marco socio-histórico y cultural, intentando captar las ideas, creencias y valores que contextualizaron el surgimiento de la obra. Desde esta perspectiva, la obra se constituye en un documento histórico. Panofsky se refiere a la iconología como una iconografía interpretativa a la cual se llega necesariamente después de los dos niveles anteriores de análisis, aunque el análisis iconológico sería el que posibilita una perspectiva interpretativa más amplia y significativa[22].

La validez del análisis iconológico dependería de la experiencia práctica del investigador para detectar elementos, así como de la

22 "El descubrimiento y la interpretación de estos valores 'simbólicos' [que encierra la obra] (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar 'iconología' en contraposición a 'iconografía'". (Panofsky, 1983:50.)

referencia a fuentes bibliográficas y a su propia intuición. Sin embargo, el acercamiento a la obra a partir de estas fuentes debe pasar por un procedimiento metodológico objetivo que impone controles para que la interpretación sea lo menos arbitraria posible. Toda interpretación –aun la de datos objetivos tomados de encuestas– supone, como señala Max Weber, una elección subjetiva, pues siempre se construye sobre un punto de vista determinado, siendo luego el procedimiento de carácter objetivo. Tal procedimiento exige *controles* –también en el ámbito de investigaciones cualitativas y experimentales como la que originó el presente texto– que pueden disminuir los peligros de una interpretación absolutamente libre que transformaría a la investigación en un ensayo, como señalan múltiples analistas de la corriente weberiana y neo-weberiana[23].

Cabe destacar que la interpretación sociológica –que en este caso se sostiene en el análisis iconológico– y científica en general, debe ser racional para transformarse en una reflexión de carácter objetivo. Es preciso tener en cuenta esta necesidad metodológica para separar los juicios de valor de, por ejemplo, los valores que se pretende descubrir en los sentidos de la acción de las personas o en las significaciones que ellas otorgan a ciertos fenómenos[24].

Finalmente, de acuerdo con el método iconológico debe haber necesariamente un control basado en documentos que permita contextualizar la propia interpretación de la obra, entendida en sí

---

23 Relativizando la validez del uso del método estadístico-matemático, que sería más exacto, para toda investigación, Freund (1967:41), señala: "Weber acomete también contra el prestigio de que gozan las matemáticas en la teoría tradicional de la ciencia, así como contra el simplismo de ciertos sabios y sociólogos que creen haber realizado una obra científica al traducir en números y ecuaciones diversas observaciones. ... El procedimiento matemático realiza, como cualquier otro, una selección entre los aspectos de la infinita realidad; no es válido, pues, más que en los límites de los postulados que le son propios. ... Por consiguiente, no constituye un método universal ni siquiera ejemplar. ... A cada investigador le corresponde decidir cuáles son los conceptos que le son útiles, y qué rigor conviene darles con respecto a los objetivos de su investigación. No es cierto que el rigor conceptual se obtenga únicamente por medio de la precisión matemática, ya que también puede lograrse con la crítica, la racionalización lógica, la exactitud en las observaciones o la finura de la intuición".

24 Véase al respecto, Weber, 1944.

misma como documento. Los documentos que han servido de control en la investigación que fundamenta este texto son, además de la bibliografía sobre el tema, las entrevistas a pintores, especialistas, coleccionistas y galeristas y el análisis de grupos focales que reunieron personas de distinto estrato socio-económico, sexo y edad.

Los grupos focales

La convocatoria de grupos focales constituye una técnica cualitativa de recopilación de información que, en el caso del presente estudio, permitió contar con interpretaciones de obras de arte por parte de personas diferenciadas por estrato socio-económico, sexo y edad, que remitieron a la existencia de significados compartidos en el imaginario social urbano paceño.

Los grupos –convocados por una institución especializada en el tema y realizados en la ciudad de La Paz– fueron divididos por estrato socio-económico, compuestos en número equivalente por mujeres y hombres y cruzados por la variable edad (grupos de jóvenes de 18 a 25 años y grupos de adultos de 30 a 45 años de edad). El criterio determinante de segmentación fue el estrato socio-económico, construído a través de un cruce de indicadores: lugar de residencia, ocupación, nivel de instrucción y, en el caso de los grupos de clase media-baja, extracción cultural.

Si bien la información obtenida en las reuniones de los grupos focales sirvió para detectar contenidos y orientaciones con respecto a algunos temas sugeridos a partir de las interpretaciones de las obras, que constituyen la *base de datos* para la elaboración del Capítulo 6, el análisis posterior no debe confundirse con las interpretaciones de los participantes, ya que dicho análisis debe considerar, desde la perspectiva sociológica, la necesidad de una distancia entre lo que piensan los individuos y la interpretación del sociólogo. Esta advertencia metodológica, mencionada anteriormente, es también válida en relación con las entrevistas.

Las entrevistas a pintores y especialistas

Se realizaron entrevistas a quince pintores, cuatro especialistas, dos coleccionistas y cuatro galeristas.

La selección de los artistas se fundamenta en tres criterios principales:

a) Un criterio teórico-metodológico ya mencionado en relación al punto de vista desde el cual se realiza la elección del objeto y de la problemática que tiene que ver, de acuerdo con Weber, con una carga subjetiva del investigador, con sus intereses e inquietudes. A este criterio *debe* sumarse otro relativo a una preocupación de carácter teórico que, en nuestro caso, orientó la selección de unos artistas y no de otros por el tipo de obra que producen, particularmente por la riqueza de contenido que rescata su análisis.

Por otra parte, uno de los principios científicos de la sociología es la ruptura con el *sentido común*[25]. Este principio es importante para comprender por qué no se tomó obra de carácter telúrico o cuya significación resultara más obvia, la cual, probablemente, hubiera sido escogida desde el *sentido común*. Aquí cabe destacar que el *sentido común* constituye una aproximación de carácter ideológico a la interpretación de la realidad –siendo un obstáculo al conocimiento científico– en tanto es el conjunto de ideas y/o creencias aprobadas y naturalizadas por una cultura o por grupos sociales específicos. En el *sentido común* se resume una manera de ver el mundo y las reglas apropiadas para actuar en él, por tanto tiene consecuencias prácticas. Así, si bien el *sentido común debe* ser objeto de análisis, no puede ser tomado como una explicación natural para evitar confundir los niveles.

b) Un segundo criterio fue que la obra de los artistas escogidos evidenciara en general nuevas temáticas o nuevas orientaciones y perspectivas. En este sentido, se reitera que no interesaba al objeto de este estudio la obra de pintores paisajistas o folclóricos, pues, sin desconocer sus méritos y calidad, se pretendía analizar ópticas innovadoras sobre *aspectos* que constituirían rasgos de las identidades urbanas[26]. Este criterio delimitó mucho tanto a los artistas escogidos como a las obras que de ellos se seleccionó.

---

25 Al respecto, véase Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 1968 y Bourdieu, 1980.

26 Se subraya el término "aspectos" porque precisamente se quiere hacer notar que no se pretendía sacar conclusiones globalizadoras en cuanto al tema de la identidad a partir del análisis de la obra de estos pintores.

En cuanto a la selección de las obras, el criterio determinante fue su complejidad analítica, es decir, que fueran obras *no obvias*, si cabe esta definición, que permitieran un rico y extenso análisis crítico. Retomando la crítica al *sentido común*, consideramos que las obras escogidas forman parte o pueden contextualizarse en dicha posición crítica. Por otro lado, se trató de escoger obras que fueran representativas de las tendencias de cada uno de los pintores. Así, la mayoría de las obras analizadas en el texto son parte de series (como por ejemplo *Fundamento* y *Bloody Mary*, de Sol Mateo, que pertenecen a las series que llevan los mismos nombres; *Retrato de Simón Bolívar*, de Roberto Valcárcel, que pertenece a su serie de personajes realizados en multicuadros; *Ch'alla*, *Arbol de la vida* y *¿La Salvadora?*, de Guiomar Mesa, pertenecen a una larga serie sobre mitos andinos; etc.), y cuando no pertenecen a series, son obras que de igual modo, por el tema y la perspectiva abordados, constituyen referentes válidos de la producción pictórica de los artistas (por ejemplo, *Las Primeras Damas*, de Ejti Stih, alude a todo un repertorio con base en una visión sumamente crítica de la artista hacia lo político, largamente trabajado por ella en los últimos años; *En la cuesta de Alhacaba*, de Patricia Mariaca, también se contextualiza en la problematización que la pintora hace sobre el tema de la mujer y su soledad; o *Metamorfosis*, de Alejandro Salazar, que alude a toda la temática sobre las migraciones y el viaje trabajada por el artista hacia fines de la década pasada).

La representatividad de las obras en el contexto de la producción pictórica de cada uno de los artistas fue el criterio determinante que, posteriormente, nos permitió realizar relaciones por las coincidencias en los temas.

c) Un último criterio fue que los artistas fueran parte del grupo de pintores destacados en el arte de Bolivia a partir de mediados de los años 70 (momento en el que, como ya se hizo mención, surgió un grupo de artistas con una propuesta estética diferente a la ya agotada de la generación del 52) hasta el presente y/o que su obra fuera representativa de la nueva pintura del país. Se pretendía que los pintores fueran reconocidos y sostuvieran ese reconocimiento a través del tiempo por mantener una actividad artística de constante presencia. Esto no significa que se haya incluído a todos los artistas que tienen

estas características; lamentablemente ha sido imposible hacerlo y por tanto también intervinieron los otros criterios ya mencionados. Por otra parte, si bien existen muchísimos artistas que están fuera del circuito comercial de las galerías, se hace más difícil llegar a ellos precisamente por ese motivo, así como conocer su obra actual y pasada, de manera tal de poder construir una tendencia sobre la misma en el tiempo, lo cual era un requisito importante para la investigación, a pesar de que muchos de los artistas aquí escogidos son muy jóvenes.

La mayoría de los pintores seleccionados vive actualmente en la ciudad de La Paz, con excepción de Fernando Rodríguez Casas, Roberto Valcárcel, Sol Mateo, Ejti Stih y Marcelo Suaznábar. La inclusión de Rodríguez Casas –quien reside en Estados Unidos desde hace aproximadamente 20 años– se debió a que, si bien su obra muestra una preocupación filosófica de carácter universal, el pintor tiene un contacto fluido con el país, lo cual se muestra en referencias a la cultura andina *citadas* en parte de su trabajo. Por otra parte, si bien Roberto Valcárcel reside actualmente en Santa Cruz, su obra no se refiere a aspectos folclóricos de esa ciudad en auge, sino que está impregnada de las preocupaciones urbanas. Lo mismo ocurre con Sol Mateo, quien acude sobre todo a referencias barrocas andinas[27]. Quizás la obra de Stih sea la más alejada de lo urbano-andino; sin embargo, su referencia a la futilidad de *lo social* entendido como apariencia pareció interesante de incluir; si bien este tema está vinculado especialmente –aunque no únicamente– con la ciudad de Santa Cruz, la crítica a una sociedad que se mira a sí misma como una fotografía en la sección *sociales* de los periódicos remite a un cuestionamiento de las desigualdades sociales y culturales del país. Por otra parte, aunque esta pintora es de origen yugoslavo, su obra parece evidenciar una preocupación por temas que son también bolivianos. Finalmente, la fuerte referencia de la obra Marcelo Suaznábar a la temática del barroco andino, a partir principalmente de una visión religiosa apocalíptica, motivó su inclusión.

Las entrevistas a los pintores han servido de base para el Apéndice Uno que analiza la auto-percepción que éstos tienen de su obra y de su relación con la sociedad y la cultura en términos generales.

---

27 Este artista vivió en Santa Cruz hasta principios de 1998, residiendo actualmente en la ciudad de Viena, Austria.

Asimismo, las entrevistas a especialistas han contribuído al diagnóstico de la situación actual de la pintura en Bolivia. Por su parte, las entrevistas a galeristas y coleccionistas han ayudado a conocer las percepciones sobre el mercado del arte en Bolivia, haciendo hincapié en la ciudad de La Paz y fueron base del Apéndice Dos.

En los cinco primeros capítulos del texto se realiza el análisis iconológico de veinte obras de quince artistas, para cuya selección se ha tomado en cuenta –como ya se ha mencionado– tanto su representatividad en el contexto de la producción de cada uno de los artistas cuanto las hipótesis y preguntas del presente texto. Si bien estos capítulos se dividen en temas abarcados por un conjunto de obras, cabe aclarar que éstas muchas veces sugieren además otros temas y no únicamente el que figura como título del capítulo. Sin embargo, existen dos motivos fundamentales que justifican la opción por un ordenamiento temático. En primer lugar, el análisis de cada obra debía presentarse de manera completa para no fragmentarla y desvirtuar su sentido; por ello se optó por el tema considerado más relevante para incluirla en un capítulo determinado. En segundo lugar, si bien se reconoce que el *encasillar* las obras de acuerdo a temas limita de alguna manera sus significados posibles, este ordenamiento del texto fue el que pareció más apropiado para que el mismo fuera adquiriendo un sentido, pues, en nuestro criterio, ésta era la alternativa que otorgaba mayor claridad a las ideas que se fueron descubriendo en la investigación y, por tanto, fue la opción que pareció más apropiada para aportar algunas conclusiones en relación a las interpretaciones sobre el imaginario social urbano.

La idea central que recorre el texto, y especialmente estos cinco capítulos, es la de la tensión entre modernidad e identidad en lo urbano que se expresaría a través de una preocupación por el tema de una identidad basada en un tejido intercultural complejo, en un medio en el que se combinan distintas culturas y apreciaciones del mundo sin aparente conflicto. Se trata de obras que en general plantean problemáticas desde lo urbano y complejizan la comprensión del imaginario social en la ciudad.

En tal sentido, el *primer capítulo* trata sobre la recuperación de la memoria colectiva a través de la referencia a mitos, ritos y fantas-

mas, provenientes de identidades profundas combinados con la visión cristiano-española, que están arraigados en ciudades con rasgos modernos, mostrando así la tensión entre identidad y modernidad en una sociedad con fuerte presencia indígena como la boliviana. El *segundo capítulo* intenta mostrar la fuerza con que las religiones en su interacción (la católica y las originarias) proponen maneras de ver y comprender el mundo. Uno de los resultados de tal interacción se traduciría en la tensión entre politeísmo y catolicismo (cuya mejor expresión artística ha sido el estilo barroco mestizo), aunque ésta no sea vivida como tal por los habitantes urbanos. El *tercer capítulo* problematiza la discriminación en la ciudad, vinculándose al tema de la dialéctica de la negación del otro; el rechazo y la segregación no sólo en términos étnicos sino también de género (a partir de distintas perspectivas) han sido incluídos como problemáticas en esta parte del texto. El *cuarto capítulo* trata sobre la complejidad de la identidad en un país pluricultural y altamente fragmentado, a través de la relectura de viejos héroes y actos históricos, así como del surgimiento de nuevos ídolos que, sin embargo, parecen proponer una identidad frágil porque son efímeros, olvidables y desechables. ¿Cómo es posible hoy leer esa identidad fragmentada y múltiple? sería la pregunta que queda formulada, planteándose los temas de la diversidad, la fragmentación y la revisión histórica a través de la memoria crítica. El *quinto capítulo* cierra el análisis iconológico con una sola obra que, por su carácter globalizador, aparece como una inquietud no ligada específicamente a Bolivia sino a una interrogación de corte filosófico sobre la condición humana en un mundo que habría olvidado sus orígenes. Esta obra plantea una pregunta moderna, en tanto sugiere una revisión crítica del tema de la identidad: ¿cómo reconocernos, cómo saber hacia dónde vamos, si no miramos los orígenes? Al mismo tiempo, parece dejar abierta una entrada a una utopía refundacional.

El *capítulo sexto* se basa en las reuniones de los grupos focales y ofrece una lectura de personas no involucradas con la actividad artística, permitiendo extraer ideas que, aunque de carácter exploratorio, indican líneas y orientaciones sobre contenidos implícitos y latentes del imaginario social urbano.

Finalmente, el *capítulo séptimo* plantea conclusiones que retoman las preguntas iniciales del estudio y sugiere tendencias del imaginario social urbano.

En los *apéndices* se incluyen una síntesis de las entrevistas realizadas a los pintores y especialistas, de acuerdo a los temas más importantes tratados por ellos, y una tentativa de carácter sociológico de acercarnos al mercado del arte.

CAPÍTULO UNO

Fantasmas y mitos: la ciudad como memoria

Los dioses han creado al hombre y al Mundo, los Héroes civilizadores han terminado la Creación, y la historia de todas estas obras divinas y semidivinas se conserva en los mitos. Al reactualizar la historia sagrada, al imitar el comportamiento divino, el hombre se instala y se mantiene junto a los dioses, es decir, en lo real y significativo.

Mircea Elíade
Lo sagrado y lo profano

La presencia de mitos y ritos originarios en el marco de una relectura del tejido intercultural complejo, base de la identidad en Bolivia, es recurrente en la producción pictórica actual. Pareciera que desde la pintura urbana se intentara traer a la memoria los orígenes, el pasado y lo rural, que parecen habitar el imaginario social urbano.

Creemos que este fenómeno puede asociarse a un intento por comprender mejor la propia vida urbana en una ciudad como La Paz, con una fuerte influencia indígena y una mayoritaria población mestiza, y propone preguntas en torno a la relación conflictiva entre identidad y modernidad. ¿Cómo comprender y resignificar mitos originarios en el contexto de una cultura compleja en la que esos mitos y creencias se vienen combinando con el pensamiento cristiano-hispano desde hace cinco siglos? ¿Cómo es el vínculo entre creencias y razón, entre fantasmas y memoria? ¿Cómo afrontar la tensión entre modernidad e identidad?

Por otra parte, la particular interacción de esa mitología originaria con una fuerte religiosidad católica parece *impregnar* las formas

de ver el mundo. Entre otros efectos, de esa interacción religiosa parece surgir lo que hemos denominado *la mirada politeísta-católica*[1].

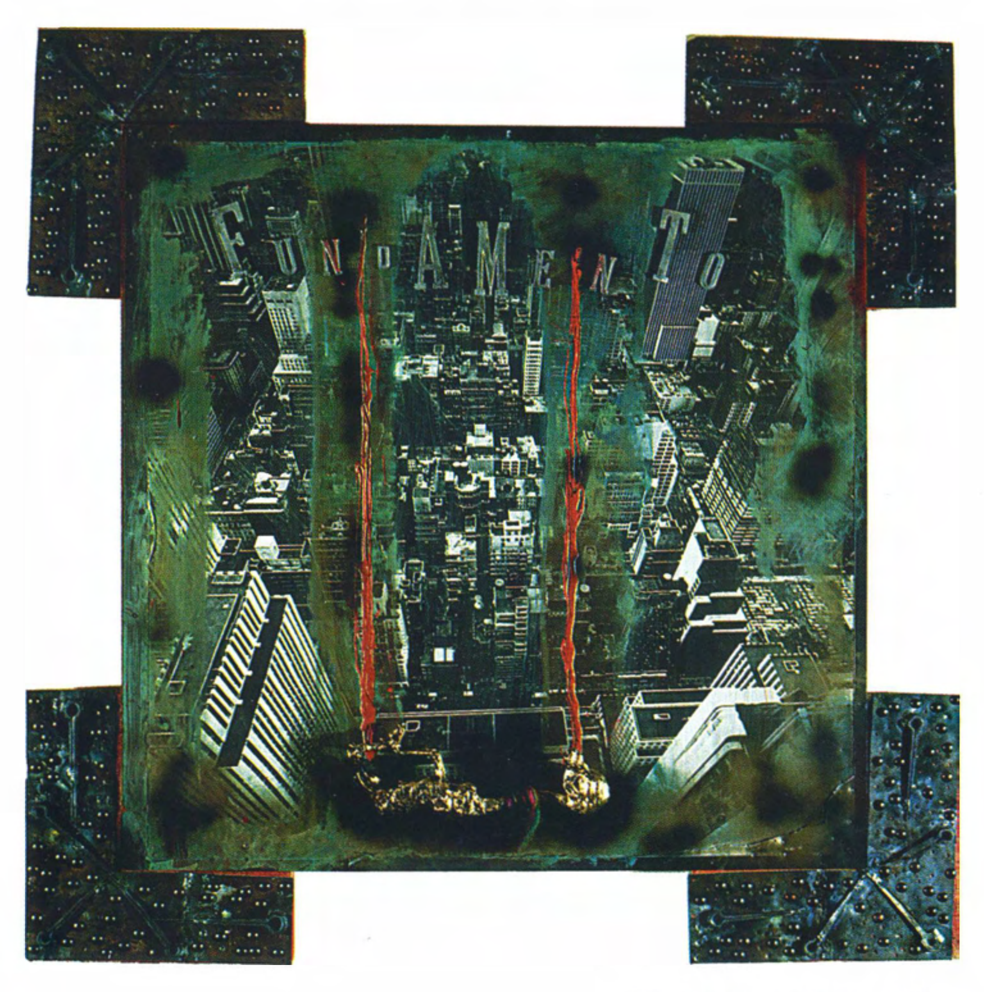
Desde nuestra perspectiva, la primera obra analizada, *Fundamento* de Sol Mateo, plantea la tensión entre modernidad e identidad. Las dos siguientes retoman mitos y ritos propios y ampliamente extendidos que apelan a distintos temas: *Ch'alla,* de Guiomar Mesa, a la consagración de los espacios a partir de la veneración a la tierra y del recuerdo de los ancestros; *Grasa,* de Cecilia Lampo al temor y la culpa con los muertos. El cuarto cuadro analizado es *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa, que recuerda la importancia y presencia de personajes míticos, haciendo referencia también a la relación mencionada entre politeísmo y catolicismo; finalmente, *Anima en advenimiento* y *Fantasmas y ruinas,* de Keiko González, sugieren una visión mítica de un tiempo primitivo que se opondría al tiempo moderno, propio de las ciudades.

Se trataría en todo caso, y desde distintas perspectivas, de una resignificación cultural que parece plantear la relación compleja entre identidad y modernidad.

1. Identidad y modernidad: *Fundamento* de Sol Mateo

Esta obra en técnica mixta con objetos sobrepuestos, cuyas dimensiones aproximadas son de 120 por 120 centímetros, está compuesta por una enorme fotografía en blanco y negro de una ciudad moderna, con gran cantidad de altos y superpuestos edificios, metalizada y oscura, que contrasta fuertemente con los demás elementos que completan la obra: dos líneas irregulares de color rojo cruzan verticalmente la fotografía uniendo, en la parte inferior, un feto de llama dorado (este objeto tridimensional está adherido al soporte de la obra) con letras metálicas que forman la palabra "Fundamento", en la parte superior. El formato de la obra es perfectamente

1 Véase el Capítulo 6 que incluye un análisis de la interpretación de los grupos focales de obras seleccionadas que ratifica esa lectura.



Sol Mateo *Fundamento* 1994
Collage sobre madera, 120 x 120 cm.
Colección particular, Nueva York.
Fotografía: Pedro Querejazu.

cuadrado y en cada uno de sus vértices sobresalen cuatro cuadrados más pequeños[2]. La sensación que provoca la obra es de impacto, fuerza, angustia, opresión y agobio.

2 Se subraya el uso de la figura cuadrada porque las obras de este autor no suelen tener un formato geométricamente perfecto. Por este motivo parece constituir un elemento a tener en cuenta.

La palabra "Fundamento" y la fotografía de la gran urbe invitan a preguntarse por las bases sobre las cuales se construye una ciudad. La gran urbe se asocia a lo moderno: altos edificios, concentración humana, máximo aprovechamiento del espacio, frialdad del anonimato. No se puede identificar con certeza qué ciudad es la de la fotografía, pero sí que ésta es contemporánea. La presencia del feto de llama parece indicar que se trata de una ciudad donde se realiza el ritual de la *ch'alla*[3]; lo que da pie a pensar que, alegóricamente, se refiere a La Paz, lugar donde vivía el artista cuando realizó esta obra. El feto de llama transformaría a esa ciudad moderna en una *La Paz del futuro* que, sin embargo, no pierde su *fundamento* religioso y que, pese a su crecimiento y desarrollo urbano posible, conservará sus raíces originarias. Aunque ambas intentan rescatar el origen cultural de una ciudad, a diferencia de *Ch'alla* de Guiomar Mesa –como se verá enseguida–, Sol Mateo parece insistir en el tema de la coexistencia entre modernidad e identidad en la ciudad, subrayando la persistencia de esta última. Se trataría en este caso, sin embargo, de *mantener la memoria acerca del origen* aún cuando se pueda ser *moderno* o, más bien, para serlo.

Las líneas rojas que cruzan la imagen representan sangre y parecen indicar el dolor sobre el cual la ciudad se construye, un dolor humano, sanguíneo. No se trata sólo de una tradición, de la creencia en la diosa madre-tierra que supone el rito de la *ch'alla*, sino del *sentido sacrificial de esta tradición que provee de significación a la propia ciudad.* Es una ciudad sangrante y sufriente, a pesar de su frialdad metálica.

La obra está sobrepuesta a cuatro cuadrados más pequeños, que parecen indicar el universo más amplio en el cual se sitúa la ciudad. La exactitud del gran cuadrado y los cuatro cuadrados en sus esquinas dan una sensación de estabilidad, de detención del tiempo, de fijación en el espacio. La percepción de la ciudad como espacio de habitabilidad estable se vería reforzada por la forma cuadrada:

---

3 *Ch'alla*: el día del acto ritual o de la ceremonia. El martes de carnaval. (Layme, 1992.) Se denomina con este término a la ceremonia que consiste en dar como ofrenda a la tierra un feto seco de llama, cubierto de mixtura, cuando se inicia la construcción de una vivienda, con el objeto de que la tierra proteja al edificio y a sus habitantes "y no se enoje por el atrevimiento que han tenido en cavar la superficie del suelo para los cimientos". (Paredes, 1991:84.)

> La manifestación solidificada se expresa por el simple cuadrado así como el modo de vida sedentario –o civilización– se expresa por la forma cuadrada de la ciudad. (Chevalier y Gheerbrant, 1986:371.)

Pero además, la ciudad parece estar anclada al universo, pues está sujetada con ganchos metálicos a los cuatro cuadrados más pequeños: ¿como ciudad es universal, pero su cultura la particulariza? ¿Se tratará de una referencia a la relación de tensión entre lo particular y lo universal, propia de la modernidad? ¿de la tensión entre desarrollo y memoria? ¿de la complejidad de un tejido intercultural que ha combinado distintas culturas para acabar en una identidad nueva y diferente?

La imagen muestra además huecos, agujeros negros, espacios vacíos que constituirían lo incierto: no se sabe qué hay allí, es lo desconocido; pero no es simplemente el vacío o la nada, sino lo que puede ser llenado potencialmente. Tantos espacios desconocidos de la ciudad, inalcanzables, incógnitas; ¿fantasías? ¿fantasmas? Los huecos negros son atemporales, no medibles, indeterminables; quizás por eso el agujero negro *chupa* si se entra en él. ¿Será lo inconsciente, a la vez pasado y futuro posible; deseo y temor; amor, vida y muerte[4]? Desde su oscuridad y la sensación de incertidumbre que genera, el hueco puede ser el lugar por donde irrumpe el caos, lo amorfo. Según Octavio Paz, los huecos mitológicamente están asociados a la ruptura de un orden cósmico producida por la intervención humana, herida por la que puede fluir lo anterior al orden:

> Un examen de los grandes mitos humanos relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra, revela que toda cultura –entendida como creación y participación común de valores– parte de la convicción de que el orden del Universo ha sido roto o violado por el hombre, ese intruso. Por el "hueco" o abertura de la herida que el hombre ha infligido en la carne compacta del mundo, puede irrumpir de nuevo el caos, que es el estado antiguo y, por decirlo así, natural de la vida. (Paz, 1978:24.)

El caos, ese posible contenido de los huecos, es lo informe, cuya evidencia los seres humanos intentamos impedir, defendiendo el sentido que organiza el mundo, porque la incertidumbre que genera lo

4 La oquedad es lo incierto, pero también el lugar (femenino, terreno) del que puede brotar la vida.

informe es intolerable. Por eso los seres humanos tratamos de dar siempre una respuesta, un sentido, a lo que aparece como tal. Al presentar abiertamente los huecos negros, Sol Mateo dejaría en evidencia esa *insoportable incertidumbre* y la necesidad humana de significar lo que nos rodea.

La mirada del artista en torno a la ciudad parece cargar una preocupación existencial. Se trataría de una visión opresiva y angustiante sobre el desarrollo urbano que remitiría a la presencia de los orígenes (del fundamento) para comprender desde allí la tendencia a la modernización y el desarrollo. Es una obra sobre la memoria y sobre la identidad conflictiva y múltiple en la ciudad.

2. La consagración del espacio: *Ch'alla* de Guiomar Mesa

En este óleo, de 150 por 150 centímetros, aparecen cajas de cartón –unas cerradas, otras entreabiertas– montadas unas sobre otras, cuyos lados muestran detalles pintados de edificaciones de una ciudad. Este montaje de cajas se asienta sobre varias mesas, por debajo de las cuales se muestran distintos elementos que parecen estar flotando sobre un fondo negro: mixtura, hojas de coca, un feto de llama, tabletas de azúcar (glorias), dulces y cabezas de muñecas y de esculturas coloniales que podrían remitir a santos de iglesias altiplánicas. El montaje se ubica en el interior de un cuarto con paredes del mismo color ocre de las cajas. Así, el cuadro queda dividido en dos partes: la parte superior que transmite sensación de quietud y parálisis (semejando lo muerto); la parte inferior que transmite sensación de movimiento (semejando lo vivo).

La superposición de cajas parece remitir a la ciudad de La Paz que, por su difícil geografía, está conformada por edificaciones que a la distancia parecen estar unas sobre otras. No se trataría de una representación realista de esta ciudad, sino por analogías: los cerros secos, representados por los tonos ocres, remiten a la aridez; las casas construídas en las montañas, representadas por cajas con edificaciones pintadas, imitan a las de La Paz; el encierro de la hoyada y la falta de horizonte aludidos por el enclaustramiento de un cuarto sin puertas ni ventanas; el *encierro del encierro* indicado por las construcciones sobre cajas insertas a su vez en un cuarto cuyas paredes interiores



Guiomar Mesa *Ch'alla* 1994
Oleo sobre lienzo, 150 x 150 cm.
Galería Ramis Barquet, México.
Fotografía: Grover Hinojosa.

hacen pensar en un espacio sin horizonte, como el entorno físico de la ciudad de La Paz: una hoyada encerrada por montañas.

Las mesas, grises como el cemento, parecen representar los cimientos sobre los cuales se construye una ciudad y donde se encuentra lo más llamativo de la obra. La tierra está representada por el color negro sobre el cual se hallan objetos flotantes que constituyen todos –a excepción de las cabezas– elementos necesarios para la *ch'alla*

y que parecen remitir a la existencia de todo un mundo movedizo y vivo bajo la superficie, que contrasta con la sensación de quietud que transmite lo que está por encima de este mundo, la imagen misma de la ciudad, lo que se ve de ella. El entorno físico (la ciudad de La Paz) está hecho de cajas de cartón mientras que lo que denotaría al mito (los elementos del ritual de la *ch'alla*) aparece con mayor intensidad y vitalidad, distanciándose así del mundo entendido como *real* y subrayando la *realidad* de un mundo imaginario[5].

La sensación de estaticidad, de detenimiento temporal, que transmite la obra remitiría a un tiempo mítico. Oponiéndose a una lógica simplista, lo vital parece tener lugar bajo la tierra y no sobre ella; es allí donde anidan las creencias que dan sentido a la vida de los seres humanos. Así, la representación parece insinuar que las creencias son el fundamento vivo sobre el cual se construye el mundo, el cual puede permanecer invariable. ¿Será porque las creencias no han cambiado? Ellas parecen ser la significación última, el sentido que organiza el mundo.

Una primera lectura entonces llevaría a la idea de una ciudad encerrada, sin horizonte, enclaustrada como un cuarto cerrado, donde no hay vínculo con el exterior. La ciudad vibra internamente, a partir del contacto con seres imaginarios que habitan las profundidades de La Paz y que no se ven a simple vista. El contacto con lo invisible, con lo mítico, parece asociarse a un rasgo de la cultura andina-altiplánica: la profundidad y densidad de la vida, el *meterse hacia adentro*, lo impenetrabie. Sin embargo, bajo la quietud aparente y apacible, un mundo vivo y revuelto sostiene la ciudad. Como el inconsciente, el mito condiciona una *forma de ser y mirar* el mundo que nos rodea.

La ciudad se asienta sobre la *ch'alla* (expresión ritual de un culto religioso originario) y la herencia católico-hispánica (cuya presen-

5 "El entorno físico [en la obra de Guiomar Mesa] es generalmente constituído por la reproducción de papel de embalaje, cartones, láminas de vidrio, etc., mientras que los elementos que denotan al mito vienen pintados con una precisión fotográfica a la Magritte. ... Con esta estilización del paisaje, la pintora establece un irónico distanciamiento (en sentido brechtiano) respecto al mundo circundante y nos induce a pensar que la única realidad tangible, por encima de este universo de *carton-pâte* y de decorado teatral es, fuera de toda acotación lateral, la del mito". (Teulière, 1994:16.)

cia parece sugerirse por los rostros incompletos de figuras que semejan santos de iglesia), sobre un sincretismo religioso que está en las entrañas de la ciudad, en la tierra sobre la cual la ciudad se edifica.

Se trata de los fundamentos de la construcción de una ciudad que provienen de fuentes religiosas diversas pero combinadas; tal combinación sería la base, lo profundo, la propia tierra. Pareciera que la fuerza de las culturas originarias, como un imán, atrae a la tierra a los símbolos católicos mencionados para compartir el espacio con los elementos de la *ch'alla*, alejándolos así de su lugar habitual (la iglesia, el cielo, lo alto).

Bajo la tierra (¿cayendo? ¿flotando?) hay cabezas incompletas de muñecas[6]. Los rostros inexpresivos, objetivizados, podrían referirse en este caso a los muertos enterrados bajo la ciudad y que ya son parte de los cimientos; quizás se trate de muertos no creyentes cuyas vidas habrían sido cobradas por la *Pachamama*[7], precisamente por no cumplir los ritos (el de la *ch'alla* en particular)[8]. Quien no cree, entonces, podría ser castigado porque se opone, a través de su escepticismo, a una imagen del mundo ampliamente compartida.

Un paso más en el análisis lleva a la pregunta por el contexto de la obra. ¿Por qué interesa este tema hoy? Porque estas creencias religiosas sincretizadas poseen una fuerte vigencia pese a los avances tecnológicos, la racionalización y secularización crecientes de la

---

6 Este es un elemento reiterativo en la obra de Mesa, pero que, si bien podría remitir a un significado específico que diera un eje interpretativo a toda su obra (haciendo referencia, por ejemplo, a la infancia que ha quedado atrás, fijada en el pasado y objetivada en el presente; o a una infancia resquebrajada en el recuerdo o también a una mirada infantil ya rota para siempre), en cada caso, creemos, debe ser reinterpretado en función del contexto específico de cada obra.

7 *Pachamama*: "madre tierra, que nos da sustento; antes de iniciar con las labores agrícolas, sacan las mejores hojas de coca y la ofrecen y lo mismo la bebida primero ofrecen, asperjando, a la *Pachamama* y después consumen ellos para luego trabajar". (Layme, 1992.) Según Montes (1984:81), los aymaras entienden a la *Pachamama* como "Diosa femenina de la tierra y de la fertilidad; divinidad agrícola benigna, concebida como la madre que nutre, protege y sustenta a los seres humanos".

8 ¿Se tratará de los muertos que por no obedecer las creencias reciben el castigo de los dioses? Como tributo a la *Pachamama*, la *ch'alla* debe realizarse para que quienes habitan un espacio sean protegidos; de otro modo, la madre-tierra puede castigarlos por haber sido herida sin su consentimiento.

vida, la occidentalización cultural de las ciudades. A través de la pervivencia de este rito, ¿se tratará de mantener vivos los fundamentos del origen? ¿se tratará de reestablecer un vínculo con lo sagrado y por tanto, cuanto más secular se vuelve la vida en la ciudad, con más fuerza aparece una resistencia frente al proceso de secularización en una sociedad tradicionalista como la boliviana?

Como rito urbano extendido, la *ch'alla* establece un vínculo cultural-religioso entre los distintos sectores que componen la ciudad. Cada uno de ellos probablemente otorgue al rito distintos énfasis; empero, el ritual constituye un acto cultural ampliamente extendido que tiende a acortar las distancias culturales entre una población urbana heterogénea social y económicamente y, más allá de la identificación religiosa o étnica explícita, se transforma en un elemento que tiende a reforzar un sentimiento de pertenencia a una cultura.

Por otra parte, con el rito de la *ch'alla* se rinde culto a la madre-tierra que, además, en algunos casos, podría identificarse con la virgen heredada del cristianismo hispano y adoptada de manera particular por las culturas originarias. Cabe considerar que la aceptación del catolicismo español por estas culturas en América Latina se ha dado a través de un proceso particular de formación de un tejido intercultural complejo, uno de cuyos elementos más importantes ha sido el culto a la Virgen María, identificada con vírgenes propias como la de Copacabana, en el caso de Bolivia. En algunas oportunidades, sobre todo en las prácticas campesinas, el culto a la virgen se relaciona con el culto a la madre-tierra. Así, la combinación de ritos originarios con el culto católico parece ser uno de los cimientos de la ciudad de La Paz, en la cual el peso de la cultura aymara ha recaído incluso sobre quienes no se identifican con ella, al menos racionalmente, pero no dejan de *ch'allar* su casa. La *ch'alla* es un rito de apropiación del espacio a través de la consagración mediante el rito para que el territorio tenga existencia real. (En este caso, ¿se tratará de la apropiación de la ciudad? ¿por quiénes?) Parecería que las posibilidades de existencia real se dan a través de procesos imaginarios.

Según Elíade,

> En la perspectiva de las sociedades arcaicas, todo lo que no es 'nuestro mundo' no es todavía 'mundo'. No puede hacer uno 'suyo' un territorio si no le crea de nuevo, es decir, si no le consagra. (Elíade, 1964:34.)

Para este autor, la necesidad de hacer suyo el mundo, el espacio, por parte de los seres humanos tiene un origen primordial ligado al vínculo religioso de los hombres con los dioses; consagrar un espacio a través del rito es reiterar la obra ejemplar (creadora) de los dioses. La *ch'alla*, como rito de apropiación, renueva constantemente la relación con la *Pachamama* para que ésta proteja al nuevo habitante del territorio. Se trata de una necesidad de santificar la casa o el territorio para reactualizar la creación del mundo por parte de los dioses[9]. Este tipo de tradiciones, que actualizan el *mito del origen*, acerca a los hombres con los dioses, dándole sentido al mundo (ratificando una de las funciones básicas de los mitos).

Sin embargo, la *ch'alla* no trata sólo de la consagración del espacio sino también de la reconstrucción de la memoria. Según una investigación sobre la *ch'alla* de casas, ésta tiene dos facetas: una ligada a dar una visión cósmica al espacio consagrado; la otra vinculada a la reactualización de la memoria colectiva de los antepasados. Así,

> ... por un lado, el orden de las *ch'allas* revela cómo es percibida la casa como cosmos en forma de un *axis mundi*, y de una representación vertical del espacio y el tiempo. Por otro lado, su naturaleza y configuración revelan de qué modo la construcción de la casa se convierte en una reconstrucción cultural del pasado, una evocación contínua de los difuntos para que protejan y provean a los vivos, un arte de la memoria y una preocupación por los orígenes. Nos dice algo acerca de la ontología general del cosmos aymara porque la casa, al igual que el cosmos, empieza con sus orígenes en la tierra, generada por los muertos a partir del abono del mundo de adentro y luego es erigida hacia arriba en dirección al cielo[10].

A través de su propia *ch'alla* la ciudad rememora sus muertos y reactualiza su identidad apelando a la memoria colectiva. Los seres muertos en la tierra son así el pasado vivo de la colectividad, gracias al cual la ciudad reconoce su identidad.

---

9 "Cualquiera que sea la estructura de una sociedad tradicional -ya sea una sociedad de cazadores, pastores o de agricultores o una que esté ya en el estadio de la civilización urbana-, la morada se santifica siempre por el hecho de constituir una *imago mundi* y de ser el mundo una creación divina". (Elíade, 1964:50.)

10 Cf. Arnold, Jiménez y Yapita, 1992:48. Estos autores apuntan que, como ritual, la *ch'alla* de una casa siempre empieza y termina con ofrendas a la *Pachamama*.

La idea de que al no *ch'allar* un nuevo territorio la tierra, en tanto divinidad, castigará a quienes no cumplieron su deber religioso cobrándose, por ejemplo, la vida de un obrero, parece tener una relación directa con los ritos sacrificiales de construcción que se dan en gran variedad de culturas originarias. De acuerdo a Elíade, en muchas mitologías originarias, para establecer o crear el mundo, los dioses han tenido que luchar y vencer a monstruos que impedían tal creación; cuando el hombre construye *su* mundo, cuando se apropia de un nuevo territorio (sea éste para establecer una casa o una ciudad), debe entonces imitar aquella pelea mítica, y en tal sentido, los sacrificios (reales o simbólicos) como regalo a la tierra son fundantes del nuevo mundo[11].

La *ch'alla* constituiría entonces un rito de apropiación, un regalo a la madre tierra para que proteja a los nuevos ocupantes del espacio; es un sacrificio simbólico que reemplaza el sacrificio real (a través de la muerte de alguna persona); cuando este rito no se realiza la tierra se cobraría, ahora sí con el sacrificio real, la distancia con los dioses que los hombres habrían impuesto al no cumplir el ritual. El sacrificio real sería un castigo divino por el alejamiento de los hombres con respecto a los dioses, por la desacralización del mundo.

Sin embargo, esta tradición y reverencia a los dioses no constituyen únicamente actitudes concientemente religiosas. Esto se evidencia en el hecho de que incluso quienes no se identifican con culturas originarias realizan el rito, y esto, quizá, porque las sociedades más modernizadas también rinden un culto a la tierra, lo que puede observarse cuando alguien inaugura su casa haciendo una fiesta, reuniéndose con sus seres más cercanos. Esta es otra forma de apropiarse de un espacio; aunque sin rendir culto de manera conciente a los dioses, se está recreando y construyendo un *nuevo mundo*.

---

11 Las distintas "formas del sacrificio de construcción [constituirían] una imitación, a menudo simbólica, del sacrificio primordial, que ha dado origen al mundo. ... Para que dure una construcción (casa, templo, obra técnica, etc.) ha de estar animada, debe recibir a la vez una vida y un alma". (Elíade, 1964:53.) En el caso de la *ch'alla*, la vida y el alma se regalan a la tierra a través del feto de llama. Si se trata de la inauguración de un edificio importante, la *ch'alla* se realiza con sacrificios sangrientos; las libaciones y aspersiones se hacen entonces con la sangre de la víctima. Cf. la obra *Fundamento* de Sol Mateo cruzada por dos líneas que representan sangre.

En el ámbito urbano boliviano, especialmente influenciado por las culturas aymara y quechua, la *ch'alla* constituye un rito extendido hasta los ámbitos auto-considerados más occidentalizados, reafirmando la presencia de una fuerte religiosidad popular ampliada a todos los sectores sociales.

La *Ch'alla* de Guiomar Mesa parece ratificar esa religiosidad sobre la cual la ciudad se erige, una religiosidad no pura que, como el estilo barroco andino, se compone de elementos originarios y cristiano-hispanos que en su interacción aparecen incompletos (como las imágenes que semejan santos, como el feto de llama), dando como resultado una identidad compleja, base sobre la cual se construye la sociedad urbana paceña.

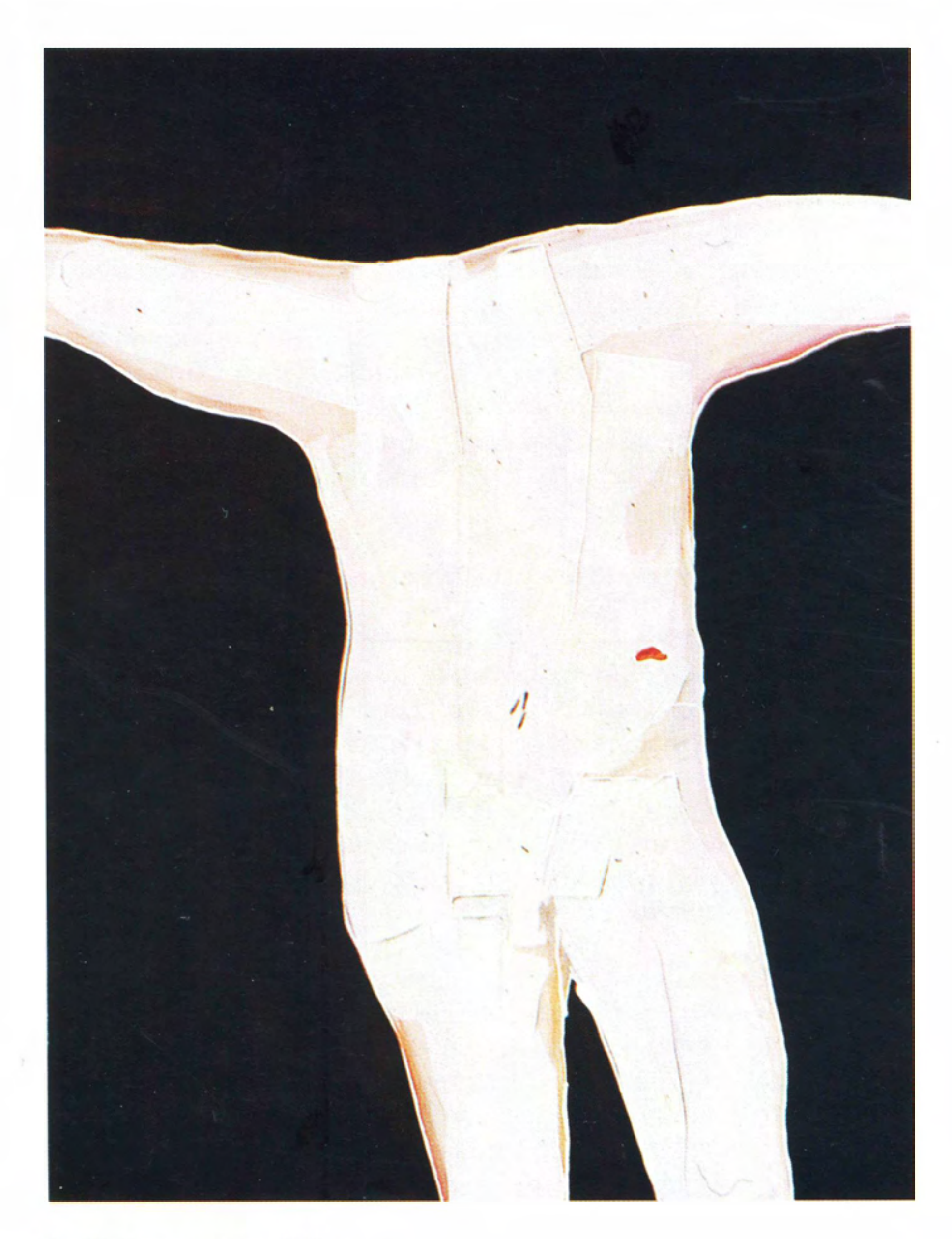
3. Los muertos que permanecen vivos: *Grasa* de Cecilia Lampo

Sobre un fondo negro, Cecilia Lampo, quien en pocas ocasiones utiliza recursos figurativos en su arte, ha pintado en acrílico la silueta blanca de un acéfalo sobre la cual está inscripto sobre el costado derecho del vientre, y sobre una mancha de color rosado, la palabra *Lik'i*, que significa grasa en idioma aymara[12]. Por el fuerte contraste del blanco sobre el negro, la silueta, con sus extremidades truncas y en posición de crucificado, parece flotar en el aire dando la sensación de que se trata de un espíritu. La dimensión de la obra es de 120 centímetros de alto por 90 centímetros de ancho y está fechada en1995.

Esta artista –que con frecuencia ha mostrado en su obra la preocupación por mitos originarios especialmente de la cultura andina– parece reinterpretar dos mitos originados en un mismo acto ritual, aunque indican problemáticas diferentes. Ambos se sustentan en la misma *ceremonia*: la extracción de grasa, por parte de un personaje malvado (el *kharikhari*[13]/degollador/fraile en un caso, el delincuente/asesino en el otro), del cuerpo de la víctima. En el primer caso, parece

12 Layme, 1992.

13 *Kharikhari:* personaje legendario, a menudo imaginado como un sacerdote o monje, que vagabundea en las noches oscuras por los caminos del campo. Adormece a los transeúntes solitarios, les corta la carne y extrae la grasa de sus cuerpos para hacer velas. La víctima muere más tarde. (*Ibid.*)



Cecilia Lampo *Grasa* 1995
Acrílico sobre lienzo, 120 x 90 cm.
Colección Silvia Gutiérrez, Washington D. C.
Fotografía: Pedro Querejazu.

proyectarse en el mito el miedo que tenían los indígenas a la iglesia, a la nueva religión impuesta, pues se identifica al fraile con una figura cruel y asesina. En el segundo, parece proyectarse el temor a los muertos y la culpabilidad o deuda con ellos.

El *kharikhari* extrae la grasa de los peregrinos provocando la muerte al caminante desprevenido. El mito se mantiene hoy, especialmente en los días en que se realiza la procesión a la Virgen de Copacabana, lo cual se condice con lo manifestado por Paredes en cuanto a la asociación del mito que hacen los indígenas con las figuras de frailes y clérigos como personajes malvados, y por tanto la memoria del mismo se fortalecería cerca de santuarios y de las fechas de conmemoración de los santos. La leyenda sostiene que el *kharikhari* (que significa degollador y es identificado con el sacerdote) todos los años

> sale de su convento y recorre las estancias y rancherías del campo, en busca de grasa humana para confeccionar la crisma de los bautismos ... . [Los indígenas] creen que el fraile, apenas encuentra un ser humano, lo halaga y le da un narcótico con el que le adormece: y cuando está yerto le hace una incisión en la barriga, por donde extrae toda la grasa que contiene su cuerpo y se retira después de curarlo. ... La víctima al despertar de su letargo y volver en sí no encuentra al funesto fraile pero siente un fuerte dolor en el vientre que le anuncia que algo grave ha ocurrido con él y, agobiado por esta preocupación, comienza a enflaquecer y decaer completamente, hasta que, consumido su cuerpo por un incurable malestar interno, muere al poco tiempo del hecho. (Paredes, 1991:24.)

Asociar el degollador con el fraile tendría una explicación lógica: antes de la conquista el *kharikhari* era un personaje fantasmagórico, invisible, malvado y responsable de las enfermedades que, aprovechando la debilidad y el sueño de los enfermos, se apropiaba de su grasa. Con la conquista y la masacre de indígenas, éstos habrían asociado aquel personaje al verdugo español que cortaba la cabeza (de ahí degollador) y el cuerpo. Al disminuir los ajusticiamientos, el *kharikhari* habría sido identificado con el fraile que acompañaba al verdugo en el momento de la ejecución.

En el segundo caso, la creencia originaria indica que para no ser perseguido por el *ajaiu*[14] del peregrino y condenado por la justi-

14 *Ajaiu*: espíritu, alma. Viveza, energía. (Layme, 1992.)

cia, el indígena que lo asesina debe sacarle la grasa de la barriga y llevarse una parte. En tal sentido, la grasa actuaría como resguardo y protección del delincuente frente a peligros terrenales y no terrenales.

Estos mitos llevan a la idea de muerte y de temor frente a la aparición del muerto que, en forma de espíritu, se presenta ante quien se ha portado mal con él; por tanto remite a un sentimiento de remordimiento y culpa. La forma de la figura en la obra rememora a la del crucificado, pero que aquí además está acéfalo[15]:

> ... cuando la muerte que se ha dado a la víctima ha sido muy rápida, le cortan la cabeza, para que el alma aletargada que no ha tenido tiempo para apartarse del cuerpo, no permanezca en él y condenándose convierta el difunto en aparecido que perseguirá a su victimador por doquiera[16].

La representación remite más a la idea de espíritu, alma o fantasma, que a la del cuerpo concreto de un individuo.

La reactualización de estos mitos originarios fundantes de la cosmovisión andina, además de constatar su vigencia, evidencia una preocupación sobre el tema de la muerte y sobre la relación con los muertos (que persisten vivos como fantasmas) muy propia de un pensamiento profundamente religioso sincrético. Tal reactualización mítica –a diferencia del muralismo o del indigenismo que, desde una perspectiva diferente ligada a la historia y a la concepción clasista de la sociedad, también rescataban la presencia indígena– parece subrayar hoy la persistencia de lo originario no como expresión de lo telúrico, sino como reafirmación de sus creencias, demostrando su fuerza como cultura. Lo interesante es que estos mitos deben comprenderse en el marco del sincretismo religioso, ya que los mitos indígenas originarios han modificado su sentido en la interacción con

---

15 De este modo, la cruz queda transformada en "T" delineando la figura del cuerpo descabezado del fantasma; quizá esa "T", elemento constante en la obra de la artista, remita a la noción de tiempo; aunque en esta obra en particular podría hacer referencia a la idea de crucifixión y por tanto de muerte.

16 Paredes, 1991:292. Y agrega: "El indio entiende por condenarse el ambular errante y sin descanso de su alma por la tierra hasta conseguir la venganza que la atenacea. El condenado, tal como lo concibe un católico no tiene cabida en su imaginación. El alma para él permanece en el mundo y no en el infierno". Así, el delito que se comete tiene un castigo en esta vida y no en la muerte.

el cristianismo. La presencia de mitos en el arte[17] parece indicar una resignificación de las culturas a las cuales expresan. La conciencia de la presencia mítica implica, expresado de un modo no racional, el reconocimiento de un *politeísmo* extendido a una parte importante la sociedad urbana boliviana.

La obra apela al tema de la muerte –común a varios pintores en el último tiempo, como por ejemplo, parte de la obra última de Roberto Valcárcel y Keiko González– que aparece aquí en forma de fantasma. Desde una perspectiva psicoanalítica, el fantasma –y el temor a los fantasmas– podría leerse como el inconsciente, como esa parte del yo que se rechaza porque se teme. Podría arriesgarse entonces la idea de que los mitos, como los fantasmas, son la región oscura, inconsciente y temida de la cultura, incluso de la cultura urbana, aunque en las ciudades se ha tomado cierta distancia de algunos mitos de origen rural, como los aquí tratados, por los procesos de globalización cultural, y, aunque los mitos se mantienen, en la urbe adquieren una connotación diferente. Los mitos cumplirían el papel mencionado porque tienen el poder de explicar comportamientos humanos y culturas, aún obedeciendo su lógica a leyes irracionales. Los mitos se transformarían, de este modo, en síntomas del *inconsciente colectivo*. Fantasmas, mitos e inconsciente quedan vinculados y la representación del fantasma remitiría entonces a una intención (imposible de lograr plenamente) de vislumbrar los contenidos de un *inconsciente cultural*.

Finalmente, la obra deja planteado un tema constante de la cultura andino-cristiana: la presencia del muerto, la muerte no como fin sino como cambio de *estado* del ser. El muerto no desaparece sino que sigue vivo como fantasma y, así, vida y muerte son las dos caras de un mismo tiempo cíclico y eterno que determina el pensamiento andino. Keiko González aborda este mismo tema desde otra perspectiva, como se verá en las obras analizadas en este capítulo.

17 Véanse en este texto, por ejemplo, las obras *Anima en advenimiento* de Keiko González , *Ch'alla* y *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa, *Fundamento* de Sol Mateo, entre otras.

4. Personajes míticos: *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa

Se trata de un óleo sobre lienzo, de 160 x 140 centímetros, donde sobre un fondo negro aparece como elemento central la máscara de un diablo fumando un cigarrillo. El cuerpo que la sostiene se asemeja a un cartón rojo, color dominante de la obra. Cuelga del pecho del diablo, a manera de chal, una tela roja y naranja. Superpuesta a esta imagen, en línea recta, abajo, la artista ha pintado el retrato de Simón I. Patiño –quien fuera el más poderoso de los "Barones del Estaño", controlando alrededor del 50% de la producción estañífera del país– en un marco que podría ser de plata o de estaño y cuyo vidrio está roto. Entre ambos rostros (el del diablo y el de Patiño) tres fotografías pintadas de mineros en diversas acciones cruzan en diagonal; de cada una de ellas parecen caer hojas de coca. El nombre de una de las minas más importantes de Patiño, "La Salvadora", está pintado en el borde inferior del cuadro[18]. A los costados del mismo y en parte de su borde superior aparecen hojas arrugadas de papel estañado donde además hay serpentinas colgando y mixtura cayendo. El fondo negro remite a la entrada oscura del socavón, el color plateado al estaño y la profundidad dada por el color rojo hace pensar en el infierno hondo donde el minero puede encontrarse con el diablo o el Tío de la mina.

La figura del diablo representa en general la idea del mal, tanto si evoca la idea de dolor como la de placer prohibido, por tanto es el verdugo y el tentador, y remite a lo oscuro, al

> regreso hacia lo indeterminado y lo ambivalente: centro de noche, por oposición a Dios, centro de luz. El uno arde en un mundo subterráneo [como el de la mina], el otro brilla en el cielo. (Chevalier y Gheerbrant, 1986:414.)

---

18 "La Salvadora" fue hacia 1905 la mina de estaño más grande de Bolivia y la que enriqueció a Patiño. Según sostiene Baptista (1976:17): "Estaban muy lejanas las épocas en las que, con ayuda de su esposa y unos cuantos peones, [Patiño] arañaba en los recovecos de "La Salvadora" y escribía a un amigo que había tenido que huir a otro sitio porque no pudo pagar jornales a tiempo. Pero al amanecer del nuevo siglo uno de sus peones surgió de un socavón como un topo, gritando "¡Don Simón, venga a ver lo que conseguimos, parece plata pura, es una veta muy ancha!" Albina, su esposa, que se encontraba pulverizando la roca con las manos para seleccionar el mineral fino, se arrodilló ante un crucifijo rogando que no fuera plata sino estaño. Su oración fue escuchada. Patiño se convirtió rápidamente en el hombre más rico e influyente de la República".



Guiomar Mesa *¿La Salvadora?* 1993
Oleo sobre lienzo, 160 x 140 cm.
Colección particular, México.
Fotografía: Grover Hinojosa.

Sin embargo, en la obra el diablo es venerado porque de él depende la protección del minero y el éxito de sus búsquedas del mineral.

El Tío es la figura mítica central de la mina; es el personaje del cual depende la posibilidad de encontrar vetas en ella y por tanto de obtener riqueza, y que además, si es venerado, protege al minero de los peligros que lo rodean. Una de las varias versiones sitúa el origen de esta figura en el período colonial, cuando un mitayo intentó organizar a los mineros para rebelarse pero, tras ser delatado ante los españoles, fue tomado prisionero y luego ejecutado. A partir de entonces los mineros se refieren a él como *ese tío es el diablo*. Más tarde, el espíritu de este mitayo sería el que aparece en las minas para proteger o castigar, dar o quitar riqueza, apoyar o volverse en contra del minero porque fue traicionado. De allí que sea necesario hacerle ofrendas para pedir protección al interior de la mina y riqueza. Estas ofrendas se realizan los días martes y viernes, pero también en carnaval o al hallar una nueva veta en la mina; los mineros piensan que si no se venera al Tío en estas ocasiones éste puede cobrarse la vida de algún trabajador[19].

La actitud de los mineros hacia la figura del Tío no es de temor, sino más bien de respeto; sin embargo, las ofrendas (que siempre deben acompañarse de alcohol, hojas de coca y un cigarrillo, tal como se observa en el cuadro) deben realizarse a diario.

Como sostiene Teulière (1994) al referirse a la obra de Guiomar Mesa, el mito (en este caso del Tío) aparece iluminado, como en un nivel de realidad diferente al resto de la obra. Toda la obra de esta pintora intenta resaltar esa dualidad entre mito y realidad, esa convivencia simultánea que parece caracterizar el pensamiento andino-cristiano en particular y expresarse también en las conductas de los habitantes urbanos, tal como se constató en las reuniones de los grupos focales[20].

Otro tema al que alude la obra es el de la distancia social y la explotación del minero que debe venerar al Tío-diablo para que éste lo ayude a encontrar riqueza y lo proteja del infierno del socavón. Es clara la referencia al sombrío interior de una mina, sin embargo la artista no sólo representa el mito del Tío: elementos como los pedazos de papel plateado arrugado, que aluden al estaño, o el rótulo de

---

19 Entrevista al Licenciado René Poppe, investigador del tema, 23-10-96.

20 Véase Capítulo 6.

la obra indicando el irónico nombre (pues está entre signos de interrogación) de una de las minas propiedad de Patiño, e incluso su retrato, remiten a la época de los Grandes Barones del Estaño y a toda la problemática implícita en este período de la historia nacional.

A nivel formal, la figura de Patiño continúa a la del Tío y de esta forma lo identifica con él. Así, Patiño quedaría transformado en Tío-diablo: figura temida en tanto patrón, dueño de la mina, pero también venerada, pues fue un hombre mestizo de origen popular que hizo fortuna, siendo su figura un ejemplo de lo que se aspira a ser[21].

Por otra parte, la *ch'alla* al Tío se confunde con el carnaval[22] por la serpentina y la mixtura y nuevamente hace pensar en la ambigüedad del pensamiento religioso en Bolivia, pues el minero venera al Tío al tiempo que hace su ofrenda a la Virgen del Socavón, adoptando con total naturalidad la adoración a Dios y al diablo, a la Virgen y al Tío. Como en la fiesta, en la ambigüedad de la veneración que hace el minero

> ... se mezcla el bien con el mal, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singularidad y vuelve al amasijo primordial. La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. ... La Fiesta es un regreso a un estado remoto e indiferenciado, prenatal o presocial ... . Regreso que es también un comienzo. ... El grupo sale fortalecido de ese baño de caos. Se ha sumergido en sí, en la entraña misma de donde salió. Dicho de otro modo, la Fiesta niega a la sociedad en tanto que conjunto orgánico de formas y principios diferenciados, pero la afirma en cuanto fuente de energía y creación. (Paz, 1978:46.)

---

21 En este sentido, un visitante a la mina de Catavi, en junio de 1997, comentaba que observó con cierto asombro que aún permanecían en el campamento los retratos de Simón I. Patiño y de su esposa. Parecería que esta figura conserva hasta hoy, para los propios mineros, esa imagen a la que se hacía referencia y, a pesar de la revolución y de la fuerza de las acciones que hasta no hace mucho tiempo tuvo el movimiento de mineros, aquel retrato siguió intacto en la mina.

22 La relación entre la ofrenda al Tío y la fiesta del carnaval estaría dada por la coincidencia en cuanto a los sacrificios y las ofrendas. Para Paz (1978:44) los sacrificios y las ofrendas compran a dioses [y, agregaríamos, diablos] realizando las personas una especie de inversión "porque con el derroche se espera atraer, por contagio, la verdadera abundancia". Inversamente, en la fiesta "... los diablos nos transportan no tanto al infierno cuanto al interior de la mina, con sus vetas de riqueza". (Albó y Preiswerk, 1986:59.)

Así, parece posible comprender mejor la ambigüedad propia del pensamiento andino-cristiano recién sugerida. Un comentario que refuerza esta idea. Según otra interpretación, el Tío es un personaje que proviene de la *Manqhapacha*, es decir, del subsuelo, del "mundo de abajo" en el que habitan fuerzas ocultas. En este sentido,

> El Tío es antítesis de Dios y su Iglesia, es el señor absoluto del mundo subterráneo y como tal no permite que ningún agente cristiano invada sus dominios. (Montes, 1984:268.)

Como el Tío habría sido una figura con "poder sobre el oro y la plata del Inca", con la llegada de los conquistadores (representados por los curas cristianos), éste se habría vuelto hacia el "mundo de abajo" y por eso habitaría en las minas. (*Ibid*.266.) De este modo se comprende que la Virgen del Socavón[23] esté a la entrada y el Tío en el interior de la mina, ratificándose la ambivalencia constitutiva del fenómeno sincrético.

Pero, además, desde una lectura foucaultiana, la veneración de la figura del Tío-diablo constituiría un acto de resistencia cultural:

> Favorable a los indios y nefasto para los criollos, metonimia de los dioses indígenas proscritos, negación de las divinidades cristianas y antítesis del orden social que éstas legitiman, el Supaya-Tío representa pues la identidad indígena y la resistencia contra el opresor. (*Ibid*.:291.)

La ofrenda que se realiza al Tío martes y viernes coincide con la que se realiza a la *Pachamama*, lo cual se deba probablemente a que los campesinos que trabajan en la mina llevan a ella rituales rurales, adaptándolos al nuevo medio. Además, la ofrenda cotidiana al Tío constituye un acto comunitario que realizan juntos los mineros. Por otra parte, en la mina la *Pachamama* encuentra su similar en la Vieja que es la roca, esposa del Tío. A estos personajes se agrega el de la China Zupay, amante del Tío que

---

23 Al respecto, cabe mencionar que la Virgen del Socavón en el imaginario aymara es una ñusta que oculta su identidad indígena tras la apariencia de virgen cristiana cuya historia constituye una alegoría de la conquista. Véase Montes, 1984:311.

> vestida con pollera corta, se le presenta al minero como una tentación; sin embargo, nunca puede ser tocada: antes de llegar a ella hay un precipicio, ocurre un accidente y muere algún minero[24].

En general, donde ocurre el accidente se descubre una veta. La posibilidad de un accidente motiva a los mineros a ir en parejas por la mina, aunque el Tío sólo se presenta ante el minero cuando está solo para indicarle dónde se encuentra la veta. Cuando el minero está solo en las galerías abre su bragueta y saca su pene para que los espíritus malignos no se le acerquen, pues el pene es símbolo de virilidad, hombría y valor, además de abundancia. De allí que la propia figura del Tío tenga su pene erecto a la vista. En la obra, el retrato de Patiño está precisamente a la altura del pene del diablo representando probablemente la hombría de este propietario minero, su virilidad y ambición, desde una visión masculina del poder. Sin embargo, frente a la omnipotencia del diablo, el retrato resquebrajado de Patiño –a pesar de su figura adusta– lo muestra vulnerable. La realidad viva del diablo se opone a las fotografías (sin vida) de los mineros (que caen como las hojas de coca, elemento fundamental de supervivencia en la mina) e incluso de Patiño. Ambos (obreros mineros y propietario minero-burgués) se unirían sólo en un punto: son hijos del trabajo moderno. Sin embargo, hoy estos mineros se han debilitado como movimiento y caen frente a una figura omnipotente, la del diablo, que ya no los ayuda. Desde una lectura más política, el diablo también podría representar la realidad sin futuro ni esperanza, negra como el socavón y roja como el infierno, de esos mineros empobrecidos.

La obra de Guiomar Mesa exalta la figura del fetiche: éste tiene vida en el imaginario social minero por la firmeza y vitalidad de sus creencias. Lo imaginario (el mito, el Tío-diablo) tendría así una fuerza viva mayor que la *realidad* pensada en términos objetivistas-racionales (esos mineros que caen como su fuerza y presencia en tanto movimiento social). La mina tiene vida propia, se enciende como una caldera, se transforma en un infierno que, paradójicamente, se contrapone a su propio nombre: "La Salvadora". ¿La Salvadora? ¿de quién? Por otra parte, ¿quién salva? ¿el Tío? ¿Patiño? ¿la hoja de coca? ¿el rito? ¿el mito?

24 De acuerdo a la entrevista a René Poppe, 23-10-96.

Acudir al mito a través del ritual de la *ch'alla* y del carnaval parece ser la clave para comprender esta obra. Se revaloriza un mito a partir del cual es posible seguir viviendo, *salvarse*, al menos en el nivel imaginario frente a una realidad que cada vez hace más difícil una *salvación* en la vida concreta.

5. Tiempo mítico: *Anima en advenimiento* y *Fantasmas y ruinas* de Keiko González

En *Anima en advenimiento* (obra de 130 centímetros de alto por 300 centímetros de ancho) Keiko González muestra el cuerpo de una acéfala (identificable con una mujer, especialmente por la notoria demarcación del vientre en forma de esfera que remite a una imagen maternal) extendida a lo largo del borde inferior del cuadro. La acéfala parece yacer en una pradera cuyo horizonte es de un intenso color naranja que semeja un atardecer. Con violentos trazos y materiales como la paja y el alquitrán, el artista logra una textura densa.

Esta obra, al igual que otras similares del artista, remite a la obra *Ofelia* de John Everett Millais (1852); incluso un cuadro perteneciente a la misma serie de González lleva ese nombre. Everett Millais representa la muerte de Ofelia, prometida de Hamlet en la obra de Shakespeare, que, tras ser abandonada por éste, enloquece y se ahoga, muriendo en realidad por la ausencia del ser amado. No podría asegurarse que Keiko González esté retratando la misma Ofelia de Hamlet; sin embargo sí parece tratarse del tema de la muerte, tema central de la serie "Contra Natura", a la cual pertenecen las obras analizadas en este texto.

Anima en advenimiento hace pensar en la relación entre muerte y vida, entendiendo a la primera como una especie de continuidad de la segunda, relación que se plantea de manera cíclica: desde esta perspectiva, la muerte no acaba con la vida sino que se transforma en el fundamento de una nueva vida; a través de aquélla se produce una transformación vital, no una pérdida. De este modo, la relación manifiesta la eternidad. Las figuras circulares, así como las enterradas vivas (trabajadas en muchas otras obras del artista), hacen pensar en la muerte como una vuelta al seno materno, como un regreso al estado fetal en esa tierra que da la vida y por tanto a la vez es la



Keiko González *Anima en advenimiento* **1994.** Oleo, alquitrán y paja sobre lienzo, 130 x 300 cm. Colección del artista, La Paz.
Fotografía: Pedro Querejazu.

madre. ¿Se tratará de una búsqueda de inmortalidad? ¿De un vínculo con, y una reactualización de, una concepción cíclica y eterna de la vida propia de las culturas originarias[25]? Parece sugerirse el renacimiento a un nuevo tipo de vida posible por la regeneración que darían las fuerzas de la tierra. Muerte y vida están vinculadas a la tierra, espacio de generación y nacimiento y a la vez de oscuridad y final. Así, la tierra puede simbolizar tanto el caos absoluto, la muerte, como también la fecundidad, la vida. En esta obra hay una fuerte referencia a la feminidad asociada con la fertilidad: la mujer como madre y madre-tierra; la madre-tierra como origen de la vida, de lo fértil.

La adoración a la madre-tierra, su relación con la muerte y la visión del tiempo como circular se vincularían a mitos originarios. La concepción de la muerte como paso hacia un estado diferente, y no como fin, se asocia a esa percepción cíclica del tiempo. Keiko González parece reactualizar en su obra un tiempo mítico primitivo que, según sugiere Bartra (1987), puede relacionarse con una visión urbano-moderna que se aferra a un *paraíso (rural-indígena) perdido* en la ciudad. Frente a un tiempo moderno (también mítico), que se rige por patrones particulares, sería necesario reactualizar un tiempo mítico primitivo:

> "Al tiempo mítico indígena –dice Carlos Fuentes– se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal". Ciertamente así es, con una importante salvedad: que el tiempo occidental también es un tiempo mítico; sus mitos, diferentes a los de la cultura prehispánica, son precisamente los de la línea, el progreso, el futuro, el calendario gregoriano. Y uno de sus mitos centrales es precisamente la invención de otro tiempo mítico ligado al edén primitivo, en contraste con las nociones modernas del acaecer histórico. (*Ibid.*:69.)

Particularmente en la mitología andina, la separación entre pasado, presente y futuro no es clara, sino que, por el contrario, exis-

25 Una expresión de esta concepción ancestral está dada por la leyenda de Ayar Cachi, quien "... termina atrapado en la propia cueva de la cual surgió. Como si se lo hubiese tragado la tierra y, de ese modo, vuelto al seno de la *pachamama* permanecerá así vivo e inmóvil en las entrañas de la madre, pero sin acceso a ella. La noción de 'reinfetación' propuesta por Mauricio Abadi nos resulta, además de precisa, sugerente". (Hernandez *et. al.*, 1987:8.) Desde una perspectiva psicoanalítica, se hace referencia al complejo edípico en esta visión de eternidad.

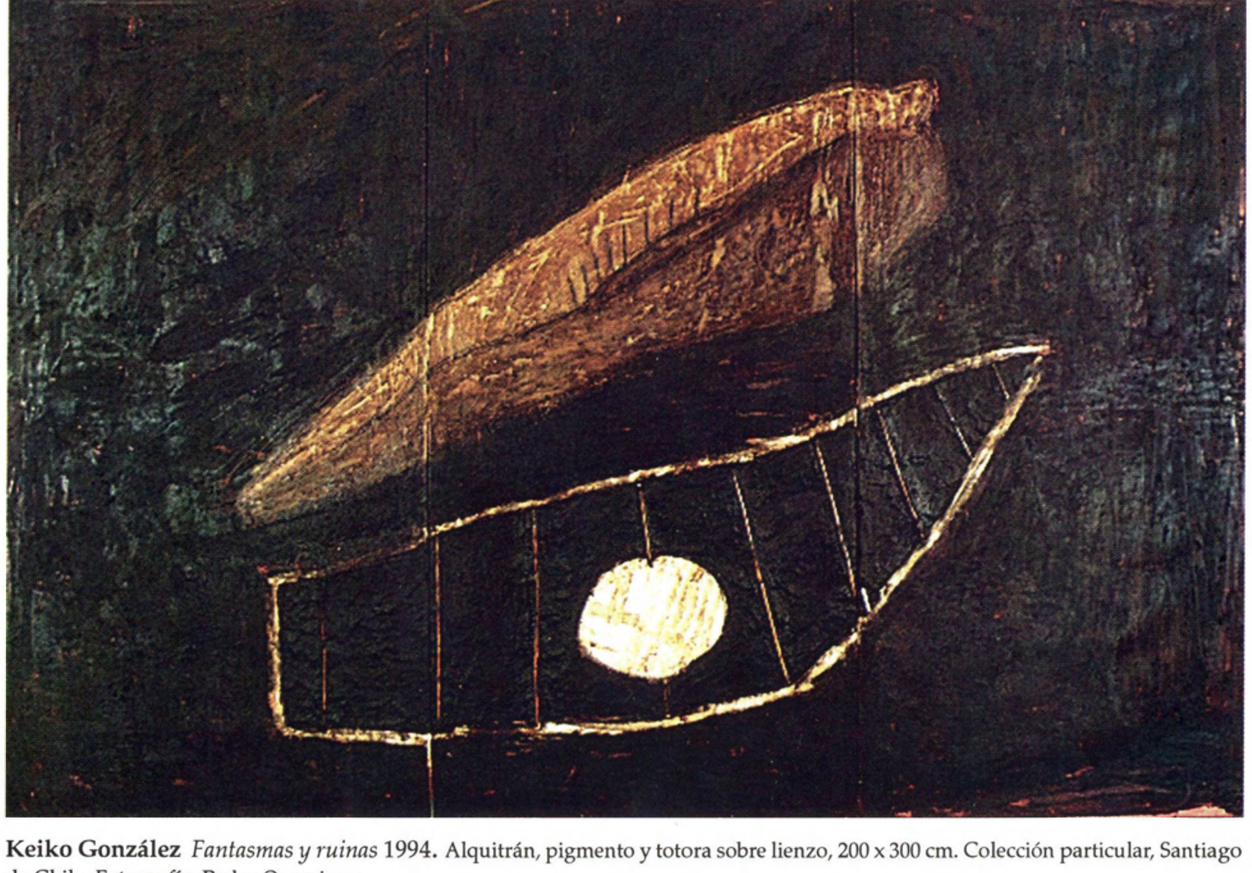
te una convivencia de los tres tiempos en el presente. Esta sería la principal característica del tiempo cíclico, siendo que en él

> el futuro ignoto está prefigurado en el pasado ya conocido y experimentado, siendo uno la reproducción simétrica y exacta del otro. De ahí que constantemente se busca en la antigüedad mítica las claves para comprender lo presente y lo venidero. (Montes, 1984:100.)

Fantasmas y ruinas, obra del mismo autor, se relaciona con *Anima en advenimiento*. En este inmenso lienzo de 200 centímetros de alto por 300 centímetros de ancho –que combina alquitrán, pigmento y totora–, González ha logrado un fondo negro muy denso y fuerte gracias al uso de alquitrán, sobre el cual aparece delineado el contorno de una balsa con una esfera o huevo al centro. Se puede vincular esta imagen con otra de Fernando Rodríguez Casas en *La expansión del universo* –obra que se analiza en el Capítulo 5–, en la cual se muestra una balsa en cuyo centro aparece un huevo. De la balsa de González parece elevarse un cuerpo momificado que permite asociarse al personaje de *Grasa* de Cecilia Lampo. Mientras que Rodríguez Casas recuerda en su obra el sencillo origen de un mundo tan complejo como el nuestro y Cecilia Lampo habla de los mitos persistentes en la cultura asociados a la muerte y el temor ante ella, Keiko González parece más bien reiterar en esta obra su preocupación por el tema de la muerte y la idea de un tiempo cíclico que transforma al acto de morir en un paso hacia otra forma de vida. El color negro simbolizaría la muerte, la barca el viaje, el huevo el nacimiento del mundo y el cuerpo momificado que se eleva el viaje a otro estado.

Tanto *Fantasmas y ruinas* como *Anima en advenimiento* se centran en el tema de la muerte vista como una transformación de lo viviente en espíritu que, de acuerdo a la lectura de esta obra, permitiría el desprendimiento del *ajaiu*: el ser puede elevarse de su tumba, es decir, no desaparece ni se acaba. Así, el acto de *la muerte se identifica con un rito de paso*, idea a partir de la cual la obra quedaría vinculada a la de Cecilia Lampo.

En este contexto, la muerte puede ser leída como renacimiento o resurrección, lectura enfatizada por la presencia del huevo. La tumba-nave contiene un huevo que simbólicamente puede ligarse "... a la génesis del mundo y a su diferenciación progresiva ... . El huevo es



Keiko González *Fantasmas y ruinas* 1994. Alquitrán, pigmento y totora sobre lienzo, 200 x 300 cm. Colección particular, Santiago de Chile. Fotografía: Pedro Querejazu.

una realidad primordial que contiene en germen la multiplicidad de los seres"[26]. Por su parte, la relación ataúd-nave podría comprenderse como un viaje a la región oscura del inconsciente, luego del cual el alma nacería. Es decir, como un viaje interior que permitiría la propia liberación.

La densidad del negro parece enfatizar tanto el estado de muerte como la posibilidad de resurgimiento de la vida, pues, como se ha aludido a propósito de *Anima en advenimiento*, "expresa [a la vez] la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante ... como el vientre de la tierra donde se opera la regeneración del mundo diurno"[27], motivo por el cual el color negro –al ser el color de la tierra (madre, virgen)– está asociado también a la fecundidad. Por tanto es muerte y vida simultáneamente.

Así, Keiko González retoma la idea concebida por las culturas originarias en torno a que la vida se prolonga en la muerte, convirtiéndose ésta en una *fase del ciclo infinito*: "Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable". (Paz, 1978:49.) En estas culturas, la vida y la muerte aparecen como dos caras de una misma realidad, vinculándose a una concepción cristiana en la cual la posibilidad de resurrección hace pensar en la muerte también como un *rito de paso* y, por tanto, como no definitiva, contrariamente a la concepción moderna que intenta ignorarla. La comprensión de la muerte como la *otra cara* de la vida llevaría en sí un profundo sentimiento religioso que la modernidad habría cuestionado. El retorno del mito, de esta concepción religiosa de muerte y vida, a través de la obra de Keiko González, parece implicar de algún modo una *vuelta a las raíces*, una revisión del pasado mítico-cultural y un *llamado* al mundo moderno, advirtiendo la vigencia del pasado en la vida cotidiana a través de una manera de ver el mundo.

Sin embargo, si el tiempo mítico primordial se opone al tiempo mítico moderno, cabe preguntarse si no se tratará de la recuperación de un mundo primitivo (paradisíaco en el imaginario) por temor a los desafíos y a la incertidumbre que impone el mundo moderno.

---

26 Chevalier y Gheerbrant, 1986:581.
27 *Ibid.*:747.

6. Fantasmas y mitos: la ciudad como memoria

Varios elementos comunes surgen del análisis de estas obras, aunque cada una de ellas posee contenidos específicos. Uno de esos elementos es la *constancia de una relectura de ritos y mitos originarios*, cuya comprensión requiere considerarlos de manera combinada con la visión cristiano-hispana, *siendo presentados desde la complejidad del tejido intercultural urbano.* El reconocimiento de ese tejido intercultural complejo para, a partir de allí, realizar una lectura de mitos y creencias originarias, sería uno de los rasgos que caracteriza la pintura actual. Parece haber una indagación (realizada no necesariamente de manera conciente) sobre el pasado, las tradiciones y creencias originarias, para situarse en un hoy más complejo desde el cual, finalmente, parece reconocerse el tejido intercultural que sustenta la identidad urbana.

Esta mirada al pasado cultural desde el presente constituiría un rasgo moderno, ya que la modernidad, más allá de la exigencia al arte de constantes procesos de innovación y originalidad, suponía revisar el pasado para no repetirlo pero también para comprender el presente y proponer alternativas futuras. Esa mirada al pasado habría sido más tarde *olvidada* cuando la idea de progreso constante invadió y complejizó el proyecto de la modernidad, que adquirió una veta instrumental-racionalizadora-tecnológica que ha primado sobre aquel programa basado en la ética de la liberación y en las chances de autorealización humana infinita.

Así, esa mirada hacia atrás permitiría resignificar el presente en la forma de múltiples y diversos sentidos dados a la cultura y la identidad.

La interpretación de estas obras puede contextualizarse en la *tensión entre identidad y modernidad*, pues los artistas parecen tratar los diversos temas a partir de una *perspectiva crítica que complejiza el pasado cuando lo traen al presente sin eludir la tensión mencionada.*

Esta mirada no simplista (en tanto la referencia a los mitos no constituyen su relato) sólo parece poder darse cuando se toma conciencia de una identidad basada en un tejido intercultural complejo. Desde las corrientes social, muralista o nacionalista, se consideraba lo occidental como lo *otro* que debía ser rechazado, afirmándose una lectura más bien con-

servadora de lo indígena, de *lo propio*. Quizás, en el momento que estas tendencias tuvieron auge (a mediados del presente siglo), la visión reivindicadora de lo originario por tantos siglos relegado reforzaba una nueva identidad comprendida como necesaria para construir la nación. Hoy, el acercamiento cultural es mayor pero no es pleno, existiendo aún discriminación y rechazo, sobre todo de la llamada *identidad mestiza*. Así, pareciera que asistimos a una recuperación, a partir de una mirada moderna, de una idea compleja de identidad. Como si los artistas dijeran: *la aceptación de este tejido intercultural es la única forma de poder asumirnos y aceptar a los otros, mestizos e indígenas, y al mismo tiempo es la única forma de ser modernos a partir de nuestra propia y compleja identidad.*

Esta problemática parece ser la que plantean de manera particular las obras *Fundamento* y *Ch'alla* de Sol Mateo y Guiomar Mesa, respectivamente.

En la primera, la coexistencia entre modernidad e identidad se evidencia cuando se alude a una memoria sobre el origen y a una visión angustiante sobre el imparable desarrollo urbano con rasgos modernizadores. Por otra parte, una característica de la cultura andino-cristiana, el *sentido del sacrificio*, se hace presente de manera contundente, afirmándose incluso como uno de los fundamentos de la cultura urbana. El otro aspecto interesante es el de la evidencia de que los seres humanos no podemos prescindir de dar un sentido y orden al mundo que habitamos: la incertidumbre intolerable se pone en evidencia a través de esos *huecos negros* que son la nada pero a la vez la fuente por la cual potencialmente pueden surgir tanto el caos como, paradójicamente, la vida. Creemos que la aceptación y el planteamiento abierto de esa incertidumbre constituyen precisamente un gesto moderno.

En la segunda, las creencias aparecen como fundamento inevitable de sentido del mundo, ratificando esa necesidad de dotar a éste de significación. Esos mitos y creencias invisibles, que tienen un componente imaginario determinante, constituirían *lo real*. De este modo, *lo real* estaría dado por la fuerza de lo imaginario, porque lo imaginario rige la organización de la *objetividad* del mundo que percibimos. Otro de los elementos que subraya esta obra, al igual que la anterior, es el sincretismo religioso sobre el cual se asienta la ciudad. La *ch'alla* implica la consagración y apropiación del espacio y constituye a la

vez un mecanismo de rescate de la memoria de los antepasados: es la memoria de los muertos que, al ser recordados, nos proveen de, y reactualizan, nuestra propia identidad.

Grasa de Cecilia Lampo, así como *Anima en advenimiento* y *Fantasmas y ruinas* de Keiko González, conducen a una mirada sobre ritos particulares y sobre dos temas estrechamente ligados: la comprensión de la muerte y la comprensión del tiempo. En estas tres obras la relación entre muerte y vida constituye un eje de interpretación: los muertos están presentes en el imaginario de los vivos en forma de fantasmas. Habría, sin embargo, dos perspectivas distintas entre ambos artistas: la visión de Cecilia Lampo, creemos, remitiría principalmente al tema de la culpa con los muertos y del temor que provocan como una de sus consecuencias; la visión de Keiko González remitiría al tema de un tiempo circular en el que la muerte constituye un rito de paso a un estado diferente, pero no acaba con el ser, por tanto reactualiza una visión mítica del tiempo eterno que se fundamenta en la relación entre vida-muerte-madre-tierra.

Dos rasgos de una visión moderna en estas obras: por una parte, los mitos parecen manifestarse como el inconsciente del tejido intercultural complejo mencionado frente a la racionalización creciente de una cultura urbana modernizadora; por otra, la reactualización de un tiempo mítico primitivo podría comprenderse como la recuperación imaginaria de un *paraíso perdido* que tendría su origen en una fantasía urbana moderna.

Finalmente, en *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa nuevamente se recupera un mito en forma de fantasma: el Tío de la mina que expresa en su figura la dualidad característica del pensamiento andino sincrético cuando se adora al diablo y a la virgen simultáneamente, por ejemplo. Por otra parte, la autora reitera otra dualidad: la de la realidad del mito frente a la realidad objetiva. El mito, lo imaginario, parece tener un nivel de *realidad* mayor que el mundo objetivo, el cual –expresado en la obra a partir de una lectura política que muestra la distancia social, el empobrecimiento de los mineros y su debilitamiento como movimiento sindical reivindicativo– sólo puede tolerarse por la *salvación* a nivel imaginario, pues la *realidad concreta* parece impedir una *salvación objetiva*.

CAPÍTULO DOS

La fuerza de lo religioso

El Barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante.

Carlos Fuentes
El espejo enterrado

... Las naves han partido y los paños azules de la noche dibujan las marcas finales del sueño: monjes diaguitas, frailes guaraníes, monaguillos aymaras planean volando entre las pinturas y los haces antiaéreos buscándolos parecían espíritus en pos de sus cuerpos. Son hermosos. Sí es bella la luz de mi Dios rozando la cara de tus indígenas. Tú eres el Dios de Cortéz, el Dios de Pizarro y seguro también lo eres de tus pueblos aborígenes. Por ahora son las carabelas relampagueando entre la noche. Por ahora es vuestra cara dura y doble como el ejército español encallado entre el evangelio y las espadas.

Raúl Zurita
La vida nueva

El sincretismo religioso, producto de la interacción de las religiones originarias y católica, *impregna* el imaginario social urbano y deriva en un pensamiento inconscientemente politeísta que se reconoce, paradójicamente, como católico. La relación entre politeísmo y catolicismo tiene su origen en la conquista y fue expresada en el ámbito artístico a través del estilo denominado barroco andino, que constituye una síntesis compleja de distintas fuentes dando como resultado un estilo independiente con identidad propia. Este sincretismo religioso sería la base de la complejidad de un tejido intercultural no identificable únicamente con la cultura cristiano-hispana o con las originarias, sino que construye una identidad nueva.

La religiosidad tiene una fuerte presencia en la pintura actual a través, por ejemplo, del diálogo con el barroco andino que se manifiesta en varias de las obras analizadas en este libro, siendo dicho diálogo un ejemplo claro de la interacción entre distintas religiones y culturas expresada en la forma estética.

Las obras seleccionadas en este capítulo hacen referencia a la fuerte presencia religiosa. En primer lugar, se analizará *Arbol de la vida* de Guiomar Mesa, que apela al sentido de sacrificio de la identidad nacional desde la perspectiva religiosa andino-cristiana. En segundo lugar, el lienzo de Marcelo Suaznábar, *La casa del tormento de los réprobos*, desde una visión apocalíptica, plantea el tema de la coexistencia (inevitable y compleja) de lo sagrado y lo profano. Finalmente, *Santiago* o *Del atardecer III* de Fabricio Lara plantea el sincretismo religioso a partir de una visión naturalizada que apela a lo sensitivo.

1. El sacrificio: *Arbol de la vida* de Guiomar Mesa

El elemento central de este óleo, de 163 centímetros de alto por 130 centímetros de ancho, es una cruz pintada de rojo, amarillo y verde (colores de la bandera boliviana) y, en menor medida, de azul y blanco. Una tela blanca, que remite al sudario de Cristo, está atada a la cruz. En sus extremos laterales aparecen unas manos abiertas sujetadas a ella por alimentos andinos: la papa y la granadilla. Al centro de la cruz, un grupo de estos alimentos que además incluyen el maíz. En el extremo inferior de la cruz pueden observarse las imágenes de un ángel, un gallo y una escalera pequeños[1]. El fondo es de un intenso color azul que remite al cielo nocturno en el que se ubican imágenes del sol, la luna y las estrellas. En los bordes del cuadro la artista ha pintado banderines festivos con los colores desleídos de la bandera nacional, haciéndolos parecer antiguos. Al pie de la cruz, dispuestas a manera de ofrenda, botellas de cerveza "Paceña". Una sensación intensa de sacrificio sugiere esta obra.

---

1 Estos elementos podrían representar la ascensión de Cristo, dándole de este modo presencia. Se trata, por lo demás, de objetos que la artista utiliza en otras obras, también incluídos en cruces.



Guiomar Mesa *Arbol de la vida* 1994
Oleo sobre lienzo, 163 x 130 cm.
Colección particular, México.
Fotografía: Grover Hinojosa.

El tema que surge a primera vista es el de la *identidad nacional* comprendida *desde la perspectiva andina*: lo andino es transformado en nacional. La identidad nacional que se funda en el concepto de *patria* se expresa a través de símbolos como los banderines que enmarcan la obra y los colores de la cruz; sin embargo, parece sugerirse que la *impronta católico-española* (representada por la cruz, el sudario, la imagen de un ángel) le da un carácter particular a esa identidad nacional-andina. También la presencia de la tierra y del campo a través del maíz, la papa y la granadilla que sujetan como clavos las manos crucificadas, particularizan esa identidad: lo nacional, lo andino-campesino-originario y lo hispano-católico. Esta visión se complementa con la idea de trabajo aludida por las manos en la cruz, único aspecto corporal del crucificado en la obra, lo cual no parece ser casual pues las manos remiten a la idea del trabajo duro y sacrificado del campo: las manos del campesino, las manos del constructor; también las manos del que da, manos abiertas, oferentes. Las manos, en este último sentido, podrían interpretarse, además, como la tierra que brinda sus frutos.

En el cielo de un azul profundo aparecen símbolos presentes tanto en las culturas originarias de este país como en la religión católica-hispánica: la luna, el sol y las estrellas, vinculados, desde esta última perspectiva, a la esperanza de un mundo mejor. También la cruz, el sudario, el gallo que canta y el ángel son elementos asociados al catolicismo. El cielo aparece cargado de religiosidad: es lo alto, lo profundo, es también –en la obra– el centro de la cruz; al mismo tiempo, la referencia a los elementos mencionados la *sincretizan*, pues la adoración al sol, la luna y las estrellas era muy común en la región andina durante el período prehispánico. Durante la colonia el sol era identificado con el Dios Padre:

> Identificado el Sol con Dios y recuperada así su categoría de deidad incaica, se lo representó innumerables veces dentro y fuera de las iglesias, siendo uno de los motivos iconográficos predilectos dentro de la decoración andina. Se lo separa de la crucifixión y de la Inmaculada, e, independiente, hace par con el Espíritu Santo, con las estrellas o con la luna presidiendo altares, portadas y bóvedas. ... La presencia del sol en el firmamento, unido a la luna, las estrellas y las sirenas platónicas es frecuente en Potosí. (Gisbert, 1980:31.)

Un ejemplo de la representación de estos elementos en el arte virreinal es el conocido lienzo de la "Virgen del Cerro" (que se halla en el Museo de la Casa de laMoneda en Potosí), en el cual, a ambos lados de la imagen de la Virgen inserta en el cerro y coronada por la Santísima Trinidad, están el sol y la luna representados con rostro humano, tal como Guiomar Mesa los representa en esta obra, reforzando la relación mencionada con el estilo barroco andino. Por otra parte, en la concepción andina, la luna y el sol son hermanos incestuosos, que descienden del dios Viracocha.

La cruz se asienta sobre una especie de plaza de bloques de piedra ocre, donde botellas de cerveza "Paceña" (que podría interpretarse como uno de los símbolos actuales de lo mestizo, especialmente porque remite a sus propietarios) se ubican a manera de ofrenda en el altar, representando una *ch'alla* contemporánea.

Quizás vale la pena aquí hacer una breve acotación sobre el tema de la identidad ambigua y el *politeísmo* andinos pues, creemos, se relacionan con la estructura propia de las deidades ancestrales. Un ejemplo de ello es precisamente la figura del dios Viracocha que tenía múltiples caras e incluía, según Urbano, a cuatro dioses: Pachayachachi, Imaymana, Tocapo y Tunupa. Así, a través de una estructura ontológica múltiple y pluri-valente, la figura de Viracocha expresaría la posibilidad de sentidos diversos en una sola identidad que sería diversa y múltiple a la vez:

> Ordenamiento y desorden, poder organizativo y fuerza incontrolable, están pues representados bajo la misma figura de un héroe todopoderoso y sabio que encarna simultáneamente el orden y el desorden, las fuerzas sometidas a las leyes de la sabiduría y el poder que no puede de ninguna manera entrar en un esquema socio-político y religioso. (Urbano, 1981:XXXV.)

Probablemente, la dualidad inscrita en la misma lógica religiosa sea fundamento de un pensamiento andino *constitutivamente ambivalente*, como ha sido abordado al analizar *¿La Salvadora?*, obra de la misma autora. A diferencia del judeo-cristiano, el pensamiento religioso andino supone la convivencia en un mismo dios de orden y desorden, de sabiduría y desobediencia. La posibilidad de convivencia de lo múltiple en lo singular probablemente ayudó a que el cristianismo fuera incorporado, manteniéndose hasta el presente esa multiplicidad lógica. ¿Qué significa sino venerar al Tío (Diablo) y a la

Virgen simultáneamente en el interior de la mina, como se ha analizado en el Capítulo 1? ¿Qué significa sino el baustismo y la *ch'alla simultáneos* en la feria paceña de Alasita? O también, asumirse concientemente como católico pero rendir culto a la tierra a través de los rituales de la *ch'alla* y la *k'oa* para ahuyentar los malos espíritus de las casas. Y, en términos estéticos, ¿qué significa sino el barroco andino que, de acuerdo a Calderón, Hopenhayn y Ottone (1996:65), es un ejemplo claro de "que históricamente el mundo simbólico de las culturas autóctonas ha mostrado especial dinamismo y permeabilidad para combinarse con el 'logos' de la cultura occidental"? En síntesis, lo que se sugiere aquí es que la pluralidad –propia del pensamiento andino anterior a la conquista– habría posibilitado la incorporación del cristianismo sin desechar las creencias religiosas originarias, permitiendo una convivencia que se convertiría en lo que hoy llamamos un tejido intercultural y religioso complejo. La naturalidad con la que habría sido asumido el mismo se debería precisamente a la existencia de una lógica de pensamiento que posibilita la convivencia de lo múltiple, incluso aunque en esa multiplicidad intervengan elementos excluyentes desde una racionalidad occidental.

El concepto de sincretismo se equipara al de tejido intercultural, nociones que remiten al vínculo entre distintas culturas, más específicamente a la

> ... compenetración intercultural o "asimilación activa" de la cultura de la modernidad desde el acervo histórico-cultural propio. [La noción de tejido intercultural expresa] tanto la idea de permeabilidad entre culturas y sujetos de distintas culturas, como la idea de coexistencia de distintas temporalidades históricas en el presente de nuestra región. (*Ibid.*:80.)

Es a partir de esta vinculación intercultural que se genera la nueva identidad mestiza, que recorre todos los países de la región y especialmente aquéllos con gran población originaria como es el caso de Bolivia.

Sin embargo, esa nueva identidad mestiza no fue fácilmente asumida. Como se verá más adelante, el rechazo o la negación del *otro* ha jugado un papel negativo fundante en la formación de tal identidad, coadyuvando a generar tanto la discriminación hacia el diferente al blanco y al criollo por considerárselo inferior, como la

auto-negación de esa identidad mestiza, rechazando así los propios orígenes en la búsqueda de ser aceptado como blanco o criollo, es decir, de igualarse con quienes discriminaron las raíces de las otras culturas presentes al momento de la conquista.

El papel de la Iglesia durante la conquista contribuye a comprender la influencia del cristianismo hispano en los procesos de sincretismo religioso y cultural: esa institución habría sido

> capaz de unir dos factores vitales para las nuevas sociedades americanas. La primera fue la necesidad de tener un sentido de parentesco, un padre y una madre [Cristo y la Virgen]. Y la segunda fue la de contar con un espacio físico protector, donde los viejos dioses podrían ser admitidos, disfrazados, detrás de los altares de los nuevos dioses[2].

Esta perspectiva permitiría comprender el carácter ambiguo de nuestras culturas. Es decir, se produjo un doble movimiento a través del cual la España conquistadora, con la cruz en la mano, destruyó el mundo de las culturas originarias pero incorporándolas a su propia cultura, de tal manera que aquellas culturas dominadas pudieron *camuflarse* en la nueva cultura cristiano-hispanoamericana. El estilo barroco mestizo, la identificación de Santiago con Illapa y el Inca Pachakuti (como se discute en relación a la obra *Santiago* de Fabricio Lara), las calles Sagárnaga o Linares de la ciudad de La Paz, constituyen ejemplos de lo antedicho.

En términos religiosos, la crucifixión es sacrificio; para el cristianismo, la crucifixión de Cristo es su redención en pos de la humanidad, de la llegada de los nuevos tiempos, de la liberación de todos los hombres. Sin embargo, la idea de sacrificio tiene significados diferentes para las culturas originarias y para la religión católica. Para las primeras aquél se vincula a la obtención de una salvación colectiva, con un sentido impersonal; para la segunda, el sacrificio se asocia

---

2 Fuentes, 1992:155. Siguiendo la interpretación, el cristianismo habría dado las imágenes de padre y madre (a través de Cristo y de la Virgen María) a culturas que quedaban en la más absoluta soledad y orfandad luego de ser derrotadas (tema preciosamente trabajado por Paz, 1978). Así, Cristo habría reemplazado al padre ausente que rechazó a sus hijos por ser diferentes (es decir, al español) y María (a través de su asociación a diferentes vírgenes americanas) a la mujer violada (la india humillada y luego rechazada por el español).

a la salvación individual. Así, con la presencia del catolicismo cambia la idea de salvación; Octavio Paz señala que

> El sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos, se vuelven personales. ... Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres. Para los cristianos, el individuo es lo que cuenta. El mundo –la historia, la sociedad– está condenado de antemano. La muerte de Cristo salva a cada hombre en particular. Cada uno de nosotros es el Hombre y en cada uno están depositadas las esperanzas y posibilidades de la especie. La redención es obra personal[3].

Y agrega que, sin embargo, un rasgo común a ambas ópticas sería que

> la vida, colectiva o individual, está abierta a la perspectiva de una muerte que es, a su modo, una nueva vida. La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. (Paz, 1978:50.)

Una lectura posible de la obra lleva a la idea de una nación eminentemente campesina y religiosamente sincretizada, sacrificada en pos de una vida mejor (análogamente, Jesús se sacrifica anunciando la llegada del nuevo mundo). A este sacrificio se le haría ofrenda hoy desde una identidad ya mestiza que se ha modificado en el tiempo pero que no olvida sus raíces.

El título *Arbol de la vida* remite a una visión religiosa cósmica, reforzada por la intensidad del cielo; el cosmos concebido como la posibilidad de regeneración infinita, como lo permanente y cíclico que permite la vida y le da un sentido más allá de lo contingente. Si bien existen distintas interpretaciones sobre el *árbol de la vida*, para el cristianismo se relaciona con la vida espiritual y anuncia la salvación

---

3 Paz, 1978: 50. Por otra parte, el sacrificio vincula a los individuos con lo trascendente pues "exige que alguien de y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende". (*Ibid*.:53.) A su vez, Fuentes (1992:157) sostiene que el mayor impacto del cristianismo entre los indígenas estuvo dado por la novedad de que fuera Cristo (Dios) quien se sacrificaba ante los hombres, pues en los cultos indígenas eran éstos quienes se sacrificaban ante el Dios. Así, "El verdadero regreso de los dioses fue la llegada de Cristo. Cristo se convirtió en la memoria recobrada, el recuerdo de que en el origen los dioses se habían sacrificado en beneficio de la humanidad".

mesiánica; en tal sentido, Cristo y la propia cruz pueden considerarse *árbol de la vida*. Pero también remite a la imagen materna, en tanto produce frutos. Así, cabe preguntarse si el título de la obra no estará asociado a una visión globalizadora –no específicamente religiosa– que apela a una interpretación de *lo nacional* (Bolivia, la madre) vinculada a un tejido intercultural complejo, heterogéneo, y en la que predomina una lógica andina. ¿Será esa la imagen de Bolivia?

En términos psicoanalíticos, la figura de Cristo reemplaza a la figura del padre; pero Cristo sería un padre ambivalente porque si bien Dios da la vida es, al mismo tiempo, el único capaz de quitarla. La ambivalencia del Dios cristiano queda asociada así a la de los dioses originarios.

Siguiendo la lectura psicoanalítica, la figura paterna, ausente en la obra, sería reemplazada por la combinación de un conjunto de significantes, entre los cuales, parecen sugerirse *lo nacional-andino, lo católico-español* y *lo campesino-la pachamama* (madre tierra). Estos significados, que sostendrían la idea de *Nación* en Bolivia (desde una visión andina de la misma), podrían estar sustituyendo la idea de padre del cual se desciende; sin embargo, parece manifestarse también la idea de madre, como ya se mencionó. Así, tanto la institución religiosa cristiano-española como la idea de Nación reemplazarían la figura paterna, lo que tendría consecuencias importantes en las relaciones que se establecen con la autoridad (ya que, en términos psicoanalíticos, la figura paterna se asocia a la de autoridad y poder), es decir, en las relaciones generadas a partir de posiciones desiguales, sean éstas políticas, económicas y/o culturales (trabajadores-patrones, campesinos-hacendados, indígenas y mestizos-blancos y criollos, gobernados-Estado, etc.). La relación con las figuras investidas de autoridad tendría así un componente paternalista-religioso que daría fundamento al ejercicio del poder y al respeto a la figura que lo encarna. Desde esta perspectiva andina, el poder quedaría ligado a una concepción religiosa y nacional.

En la obra de Guiomar Mesa el sudario envuelve una cruz nacionalizada boliviana y completada por los frutos del campo, remitiendo a la relación entre el hombre y la tierra. Lo nacional, lo campesino y lo religioso (a través del sudario que hace referencia a los representantes católicos, aunque no haya uno concreto en el cuadro)

reemplazan la figura de Jesús. Por tanto pareciera que Jesús puede equipararse, en la obra, a Bolivia, la cual, como aquél, se sacrifica, trabaja duro, se crucifica. La visión fatalista y resignada se ratificaría así en esta obra. La idea –extendida en esta cultura– de la inevitabilidad del sacrificio y el sufrimiento ha venido representando una imagen del país falsa por ser incompleta, lo que queda evidenciado en la obra, pues en ella lo nacional es interpretado únicamente desde la visión andina del mundo. Tal visión tendría uno de sus fundamentos en la concepción del sacrificio en el mundo indígena:

> La necesidad del sacrificio era un hecho indudable en la sociedad indígena, no sujeto a discusión o escepticismo de cualquier tipo. ... Del sacrificio dependía no sólo la continuidad de la vida, sino el orden mismo del universo. Los hombres y las mujeres eran vistos como cosas verdaderamente diminutas en el enorme escenario del cosmos. El universo mismo era materia endeble, sujeto a la vida y a la muerte, a la creación y a la destrucción, a la muerte y a la resurrección. ... Sólo el sacrificio podía mantener este mundo, el sol y en consecuencia la vida: del sacrificio dependía la continuidad de las cosas, la aldea, la familia, el trabajo, la agricultura. (Fuentes, 1992:101.)

Tal concepción se habría vinculado a la idea cristiano-española de necesidad de sacrificio desde la lógica del sufrimiento, reforzando una visión resignada del mundo.

La combinación de lo católico-hispano, lo nacional-andino y lo originario-rural parece constituir el fundamento de la *bolivianidad* que hoy se reconoce en lo mestizo (indicado por las botellas de cerveza). Por lo demás, ¿quiénes, si no sobre todo los mestizos, podrían hacer hoy una ofrenda a este concepto de *lo nacional*?

Los banderines que enmarcan la obra remiten a un festejo nacionalizado, pues llevan los colores de la bandera nacional; sin embargo, lo nacional no brilla, está opacado, como si fuera un recuerdo del pasado. Se trataría de una ofrenda –como en toda fiesta que se precie– que parece una *ch'alla* contemporánea y popular por el recurso a las cervezas. Es una ofrenda a la Bolivia andina, a la Bolivia sacrificada, pero desde el recuerdo, como si se hiciera presente algo que se vive sin emoción.

En fin, como una preocupación constante en la producción pictórica del último tiempo, la pregunta por la identidad compleja de los bolivianos, por la presencia de las raíces, por el reconocimiento

de un tejido intercultural difícil de aceptar, por la aceptación de lo cholo y lo mestizo, rasgo determinante de este país.

2. El pecado: *La casa del tormento de los réprobos* de Marcelo Suaznábar

Un lienzo apocalíptico de 110 centímetros de alto por 180 centímetros de ancho resulta este óleo narrativo que, como su título indica, muestra una casa de tormentos. Los pecadores (hombres y mujeres desnudos) son obligados a entrar en ella, donde sufrirán infinidad de torturas para terminar en una olla que se cocina sobre fuego. Estas personas son acompañadas por personajes alados de cuerpos rojos, verdes y azules estridentes, algunos de los cuales tocan instrumentos musicales. La entrada a la casa es un portón de piedra con imágenes de serpientes con rostro humano. Un animal mítico de manto atigrado y rostro verde, con la lengua afuera y ojos acosadores vigila la entrada. Otros dos animales míticos de larga cabellera y orejas puntiagudas observan la olla sobre el fuego a la cual caen finalmente los pecadores. El fondo rojo y amarillo del cuadro añade tensión a la maléfica escena, remitiéndonos a una imagen del infierno.

Quizás valga la pena aquí hacer un breve paréntesis para acotar que la obra de este pintor tiene dos fuentes principales en cuanto al interés temático: la primera es la obra de los flamencos del siglo XVI, como Bosch y Brüegel, producto del oscuro pesimismo de la época; la segunda es la serie de cuadros *Muerte, Juicio, Infierno* y *Gloria* fechada en 1737 de la Iglesia de Caquiaviri en el Departamento de La Paz[4]. La apreciación de de la Croix y Tansey sobre *El jardín de las delicias* de Bosch proyecta luces sobre la obra que estamos analizando:

> En el infierno la humanidad pecaminosa padece los horrendos tormentos de la música diabólica, mientras el paisaje infernal arde. Esta sinfonía de la condenación aparentemente trata sobre la perversidad de la música, con la cual las tentaciones del Diablo alejan las almas de Dios. En este contexto, las orejas y los instrumentos musicales podrían representar pensamientos eróticos y destructores del alma engendrados por la música. (de la Croix y Tansey, 1986:675. Traducción de la autora.)

---

4 Gisbert, 1980:96.



Marcelo Suaznábar *La casa del tormento de los réprobos* 1994. Oleo sobre lienzo, 110 x 180 cm. Colección particular, París.
Fotografía: Pedro Querejazu.

Marcelo Suaznábar utiliza un estilo *naïf-barroco* para relatar una historia infernal; a primera vista la obra no impresiona como luego, cuando se la ve con mayor detenimiento y se descubre lo que parece ser el purgatorio donde los seres humanos serán condenados. La obra sugiere que no hay salvación posible, que todos los seres humanos serán sentenciados a vivir en el infierno, a consumirse en el fuego eternamente, porque todos son *culpables* e, inversamente a la primera impresión, no habría nada de ingenuo[5].

El tema central del cuadro es el castigo. No se puede escapar al juzgamiento porque los seres humanos son pecadores. Es la condena por los pecados, pero *¿qué es el pecado, quiénes son los pecadores y quiénes tienen el poder de castigar?*

Los personajes condenados están desnudos: frente a quien juzga no es posible camuflarse en un traje o un disfraz que oculte lo que realmente (desnudamente) se es. Si bien la desnudez puede asociarse a la libertad interna del individuo (libertad que probablemente le permita pecar), también puede vincularse al despojo. En tal sentido, estos personajes que son juzgados han sido libres para pecar y ahora se ven humillados, despojados de su dignidad, precisamente por haber sido libres.

No aparecen en la obra quién o quiénes juzgan, pero sí quienes castigan: ángeles diabólicos intermediarios entre el diablo y el mundo, pintados con colores llamativos y tocando instrumentos musicales. Vigilan a los condenados animales y personajes míticos, irreales, como el dragón con cola de serpiente que es guardián de la casa del tormento, simbolizando el mal y lo demoníaco, pues su figura ha sido identificada a la del diablo y su función a la de impedir el nacimiento del mesías. La presencia de monstruos vigilantes remite a la

> ... simbólica de los ritos de pasaje: devora al hombre viejo para que nazca el hombre nuevo. El mundo que guarda y al cual nos introduce no es el mundo

5 De acuerdo a Chevalier y Gheerbrant (1986:593), "La esencia íntima del infierno es el propio pecado mortal, en el cual los condenados están muertos. Es la pérdida de la presencia de Dios, y como ningún otro bien puede ya ilusionar al alma del difunto, separada del cuerpo y de las realidades sensibles, ésta sufre la desgracia absoluta, la privación radical, tormento misterioso e insondable. Es el descalabro total, definitivo, irremediable, de una existencia humana. La conversión del condenado ya no es posible; endurecido en su pecado, está perpetuamente fijado a la pena".

> exterior de los tesoros fabulosos sino el mundo interior del espíritu al que no se accede más que por una transformación interior; [en tal sentido, simbolizan la necesidad de una renovación]. ... Pero a veces, la devoración por el monstruo es definitiva, es la entrada de los condenados en el infierno. (Chevalier y Gheerbrant, 1986:721.)

La obra no muestra el pasaje a un estado nuevo regenerado, no muestra la resurrección del hombre, sino la muerte, esa *devoración definitiva*. Por el tratamiento de estos temas, estudiosos del arte boliviano como Gérard Teulière sugieren una lectura apocalíptica de la obra de este pintor. Sin embargo, para relativizar, una pregunta que surge aquí se refiere a la ambigüedad de los ángeles diabólicos: ¿son ángeles o diablos? ¿qué tienen de angelicales y qué de diabólicos? ¿O será que no todo puede juzgarse dentro del esquema condenatorio *bien-versus-mal* y que lo angelical *también*, y simultáneamente, puede ser diabólico?

Por otra parte, cabe destacar que en los *mundos* representados por Suaznábar aparecen seres bondadosos y seres maléficos unidos únicamente por la música y la desnudez; sus *mundos* no son homogéneos, no son absolutos.

El pecador parece no tener escapatoria al estar vigilado permanentemente y tarde o temprano será juzgado y deberá cumplir su pena. Ahora bien, *¿qué implica tratar hoy el tema del castigo al pecador, siendo ésta una preocupación de épocas más bien inquisitoriales? ¿Se trata de un retorno a valores religiosos conservadores, a la idea de un juicio final próximo cuando se acerca el fin del milenio?*

Una lectura apocalíptica podría contribuir a interpretar la obra de este pintor; la creencia de que habrá un juicio final llevaría a los seres humanos a tener una actitud diferente en su vida cotidiana, pues sería preciso redimirse antes que suceda y por lo tanto surgiría, como sostiene Weiss,

> una nueva relación con el mundo en la cual cada objeto, persona y hecho conlleva un valor simbólico sobredeterminado por la búsqueda de signos cotidianos de redención. (Weiss, 1989:113. Traducción de la autora.)

Tal búsqueda llevaría a una visión completamente mística, en la que el *mundo real* (que incluye la corrupción no sólo espiritual sino muy especialmente física, así como la relatividad de lo que puede ser considerado bueno y malo) sería rechazado, ocupando su lugar un

mundo de oposiciones entre ángeles y demonios, un mundo idealizado de *blancos y negros*, en el que se percibe claramente quiénes deben ser castigados y quiénes salvados. El *olvido* de los valores religiosos cristianos habría producido el caos y la *profanización* de la vida y el mundo por la obra de los seres humanos que han desconocido en la práctica mundana el advenimiento del juicio final y ahora deben expiar su culpa en un infierno eterno[6].

Lo profano y lo infernal reforzados por la presencia del fuego –que, a diferencia de su papel destructor en *¿La Salvadora?* de Mesa, se vincularía aquí a la idea cristiana de purificación[7]– se unen en este cuadro, contrariamente a otros donde lo sagrado *interactúa* con lo profano, desabsolutizando la oposición de ambos términos y proponiendo al espectador una mirada lúdica a la diversidad del mundo y sus habitantes. Sin embargo, la obra seleccionada parece rescatar una visión religiosa inquisitorial (reforzada por la presencia de elementos de tortura y la sensación de que no hay salida, de que es imposible salvarse y evitar el infierno) y conservadora, a partir de la cual se infiere la imposibilidad de huir del juicio final porque todos nos hemos transformado en pecadores.

¿Se tratará de una vuelta a una visión religiosa conservadora de la vida cotidiana o de un pensamiento de tipo fatalista que anticipa el fin como castigo a consecuencia del desapego de los hombres de valores cristianos y de la paganización del mundo? La perspectiva fatalista encuentra las causas del cataclismo próximo en el núcleo mismo del sistema:

---

6 La perspectiva apocalíptica se inspira en el sufrimiento del justo que proviene de la tradición judía: "los justos y piadosos deben sufrir, pero Dios los glorificará. Así, el sufrimiento del piadoso desemboca en un esquema de expectación que comprende la certeza de que Dios salvará y justificará al justo acusado, doliente y condenado a muerte". (Schillebeeckx, 1981:261.) Reaparece la idea de sufrimiento ligado a la resignación. Así, un paso más en la lectura apocalíptica posible de la obra de este pintor llevaría a la conclusión de que sólo quienes sufren en vida serán salvados o recompensados en el más allá, es decir, serán redimidos.

7 "El fuego puede actuar como destructor y también como purificador, que apunta tanto a la caducidad como a la superación de todas las impurezas terrenas, contraídas en el espacio y el tiempo, expresando el motivo del infierno, del purgatorio (es decir, de la purificación) y del *ave fenix*, al tiempo que representa la guerra y el amor". (Lurker, 1992:56.)

> Lo fatal se produce siempre que un mismo signo preside la aparición y desaparición de algo, cuando el mismo astro reina sobre el desastre o, dado el caso, cuando la lógica de expansión de un sistema ordena su destrucción. Lo fatal es lo contrario del accidente. El accidente reside en la periferia, lo fatal en el corazón del sistema. (Baudrillard, 1991:47.)

La propia lógica de expansión del sistema protagonizado por seres humanos imperfectos –al no poder privilegiar la presencia de valores cristianos por su debilidad frente a un mundo relativizado por lo profano– llevaría a consecuencias fatales.

El tema teológico de la relación entre historia o praxis mundana y horizonte de salvación cristiana recorre prácticamente toda la obra de este joven pintor, sugiriendo que frente a lo histórico-concreto parece difícil que los seres humanos logren alcanzar la salvación, la cual se entendería en la obra del artista como un *estado exclusivo futuro* y no en su posibilidad de realizarse *en* el mundo, en la realidad histórica. Sin embargo, en *La casa del tormento de los réprobos* pareciera que la salvación no llegará ni siquiera en un futuro a-histórico.

Desde la teología, la idea de salvación está ligada a la construcción del reino de Dios en el mundo concreto, en la historia, porque en la utopía salvífica que propone Jesús hay una posibilidad de darle *sentido a la vida de los hombres*. El requisito indispensable es la fe en Dios, en esa utopía fundada en Dios. A través de la acción creyente sería posible construir el reino, existiría posibilidad de salvación en el mundo real. Esto parecería haber sido *olvidado* por los seres humanos en la obra de Suaznábar, llenándose el mundo de seres pecadores y paganizándose, haciendo imposible la utopía salvífica tanto en la tierra como en un futuro divino[8].

---

8 Para Paz (1978:186) la promesa salvífica remite a la nostalgia -agregaríamos, imaginaria- de la sociedad perfecta. Con la conciencia del pecado nace la necesidad de redención, "Con la idea de redención surgen la especulación religiosa, la ascética, la teología y la mística. El sacrificio y la comunión dejan de ser un festín totémico, si es que alguna vez lo fueron realmente, y se convierten en la vía de ingreso a la nueva sociedad. Un dios, casi siempre un dios hijo, un descendiente de las antiguas divinidades creadoras, muere y resucita periódicamente. (Y en este punto estas divinidades se vuelven equivalentes a Jesús.) Es un dios de la fertilidad, pero también de la salvación y su sacrificio es prenda de que el grupo prefigura en la tierra la sociedad perfecta que nos espera al otro lado de la muerte. En la esperanza del más allá late la nostalgia de la antigua sociedad. El retorno a la edad de oro vive, implícito, en la promesa de salvación".

3. Más de un dios en un santo: *Santiago* o *Del atardecer III* de Fabricio Lara

Esta obra, realizada en técnica mixta sobre madera y de 100 centímetros de alto por 80 centímetros de ancho, muestra colores ocres a través de espesas texturas y sugiere la figura de un jinete a caballo con las patas delanteras levantadas. La imagen representa a Santiago mataindios a caballo desde una perspectiva que consideramos telúrica, en tanto lo hace surgir de la tierra al tiempo que pareciera ser parte de ella, lo cual viene dado en la obra de este pintor por la textura que utiliza, semejante a la del barro, que invita al espectador a tocarla y así sentir la tierra.

Se trata de una obra orientada a las sensaciones; comparada con el *Santiago Matamoros* y el *Pachacuti Inga*[9] de Guiomar Mesa, obras en las que la artista representa a Santiago desde una perspectiva analítica, la obra de Fabricio Lara apela más a los sentidos que a la racionalidad. Al contrario de lo que ocurre con las obras mencionadas, el Santiago de Lara no aparece como amenazador, sino simplemente como un personaje que es parte de la tierra y de la cultura telúrica.

La representación de Santiago se contextualizaría en la tendencia a rescatar mitos originarios expresada en el arte contemporáneo, siendo ésta una de las figuras míticas que expresa bien la cultura sincrética de este país. El culto a Santiago es ampliamente extendido; se trata de Santiago mata-moros, traducido en América como Santiago mata-indios, que es transformado en Santo aún cuando representó en sus orígenes una figura malvada para los indígenas.

Cabe exponer brevemente la significación del apóstol Santiago en España, donde se lo identificaba con un hermano gemelo de Cristo. Santiago fue el jefe más importante en la cruzada española contra los moros, transformándose

> ... en un feroz guerrero capaz de infundir el pánico entre la tropa mora cuando aparece, totalmente armado, sobre un corcel blanco, descendiendo de una

9 *Pachakuti: Pacha* significa tiempo y *Kuti* significa regreso, por tanto, su significado sería regreso del tiempo, cambio del tiempo; revolución. (Layme, 1992.)



Fabricio Lara *Santiago* o *Del atardecer III* 1995
Técnica mixta sobre madera, 100 x 80 cm.
Colección Familia Cossío - Calderón, La Paz.
Fotografía: Alicia Szmukler.

nube. Se convierte en Santiago Mata-moros [siendo entonces una figura que refuerza la idea de la reconquista española]. En este Santiago batallador, los componentes espirituales y armados de la España cristiana se afirman: la duda, la sospecha ya no son posibles. Si Santiago está de nuestro lado, entonces también lo está Dios. ... El Ejército y la Iglesia se unieron en el culto a



Guiomar Mesa *Pachacuti Inga* 1992
Oleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.
Colección particular, México.
Fotografía: Guiomar Mesa.

> Santiago. Santiago fue reclutado para combatir a los moros y enseguida él, a su vez, reclutó a toda la España cristiana en su cruzada. (Fuentes, 1992:67.)

De este modo, Santiago está asociado al espíritu de lucha y la sed imperialista de España, así como a la voluntad divina cristiana en su manifestación bélica, siendo el unificador de España frente a los *otros*, los discriminados: los moros. Por tanto, su figura en América representaba la espada y la cruz bajo la mirada hispánica. Era la

figura del poder religioso que coincidía con la del poder imperial español, que acudió a la fuerza para imponerse y se basó en el rechazo (o asimilación forzada) del *otro* (el moro en España, el indígena en América Latina).

De acuerdo con Teresa Gisbert, Santiago fue identificado por los indígenas con Illapa, dios del trueno, cuando éstos fueron vencidos por los españoles en Sacsahuaman[10]. La autora sugiere:

> Santiago a caballo en su iconografía tradicional tiene en sí todos los elementos que lo hacen identificable con el rayo. El ruido de los cascos sugiere el trueno y el fulgor de la espada el rayo. Por esto es que ningún elemento puede delatar si un Santiago representa sólo al apóstol o también a Illapa. Su popularidad en los pueblos indígenas indica que no ven en él al protector de los vencedores hispanos sino al antiguo y temible dios que viene revestido y materializado. (Gisbert, 1980:29.)

Como Illapa no era un dios benévolo no fue difícil para los indígenas identificarlo con Santiago. Si bien esta cualidad del dios del rayo y del trueno permite la interpretación del temor y por tanto de la incorporación indígena, basada en el miedo al castigo, del apostol español, aquí sugeriremos además otra hipótesis que no niega la anterior sino, creemos, la complementa[11]. Cabe destacar que se trata sólo de una hipótesis interpretativa que se apoya en bibliografía sobre el tema y en el análisis de las obras aquí presentadas y no de una hipótesis etno-histórica ni de una interpretación hecha por los propios indígenas.

La pregunta de base para plantear tal hipótesis es: ¿cómo un personaje español asociado en el momento crucial de la caída del Imperio Inca –y por tanto a la matanza de indígenas– se transformó en Santo Patrono de los propios indígenas habiendo sido su asesino? ¿Por qué los indígenas no sólo aceptaron el castigo de ese dios maligno sino que lo transformaron en su propio santo? En este último punto es donde nos parece posible complementar la interpretación que asocia a

10 Gisbert (1980:28) cita a Guamán Poma: "Dicen los que presenciaron, haber visto bajar al patrón Santiago precedido de un estruendoso trueno seguido de un rayo que cayó del cielo directamente sobre ... Sacsahuaman ... . Al ver caer el rayo se espantaron los indios y atemorizados dijeron que había caído Illapa".

11 Para una interpretación psicológico-antropológica de la incorporación de Santiago por los indígenas, véase Montes, 1984:256.

Santiago con Illapa, ya que al ser el Patrono *Santiago mata-indios*, su aceptación ha debido reforzarse en *algo más*.

Comparando *Pachacuti Inga* de Guiomar Mesa con *Del atardecer III* de Fabricio Lara se sugiere la idea de que *los indígenas no sólo asociaron la imagen de Santiago a la de su propio dios del trueno, Illapa, sino a la imagen del Inca Pachakuti, bisabuelo del rendido Atahuallpa y fundador del Incario en tanto imperio. La valoración de Santiago tendría que ver con la certeza de que Pachakuti estaba retornando.*

Para dar coherencia a esta hipótesis, recordaremos de manera muy resumida la historia de Pachakuti Inca[12]. El estado incaico fue fundado por Manco Capac I; sin embargo, fue Yupanqui Inca –más tarde autodenominado Pachakuti Inca– quien expandió el imperio sometiendo a otras etnias que habitaban la zona, especialmente luego de la victoria en la guerra contra los chancas. Pachakuti se rebeló incluso contra su propio padre, autonombrado Viracocha Inca, quien pretendía rendirse frente a los chancas. Algunos autores[13] sostienen que en realidad el paso del Inca Viracocha al Inca Pachakuti marca un giro importantísimo en la concepción del estado incaico, pues acaba con el período dominado por una política religiosa e inicia el período dominado por una política militarista. Pachakuti sería representante de esta última; Viracocha de la primera.

A partir del gobierno de Pachakuti también cambia el proceso de sucesión del Inca, pues este gobernante establece una ley de sucesión patrilineal, por la cual el hijo mayor era el heredero del título de Inca, que será importante para comprender el retorno de Pachakuti precisamente durante el gobierno de Atahuallpa, quien desconoció esa ley sucesoria. Pachakuti era bisabuelo de Atahuallpa, quien, negando la autoridad de su hermano mayor Huáscar como Inca, se sublevó contra él, logrando el mando del imperio. *El fundamento de la hipótesis consiste entonces en que Pachakuti habría retornado para castigar a Atahuallpa por haber violado esa ley sucesoria del poder. Esto es lo que habría castigado Pachakuti/Santiago y por este motivo, que se sumaría a la identificación de Santiago con Illapa, los indígenas valorarían a Santiago como patrono: para ellos un castigo de Pachakuti era esperable.*

---

12 Véase Rostworowski, 1988; Hernandez *et. al.*, 1987; Urbano, 1981.

13 Rostworowski, 1988; Hernandez *et. al.*, 1987.

Esta hipótesis se vería reforzada porque tanto Pachakuti como Santiago son guerreros, destacan por su coraje y su enfrentamiento con los otros, e imponen una orientación militar tanto en el imperio incaico como en el español, respectivamente. Este elemento proviene del análisis histórico; no así de la interpretación.

Además, tanto Illapa como Santiago vienen del "mundo de arriba", de la *Alakhpacha*, teniendo filiación solar y actuando como "intermediarios entre el cielo y la tierra"; de esta manera se homologan con el Inca[14].

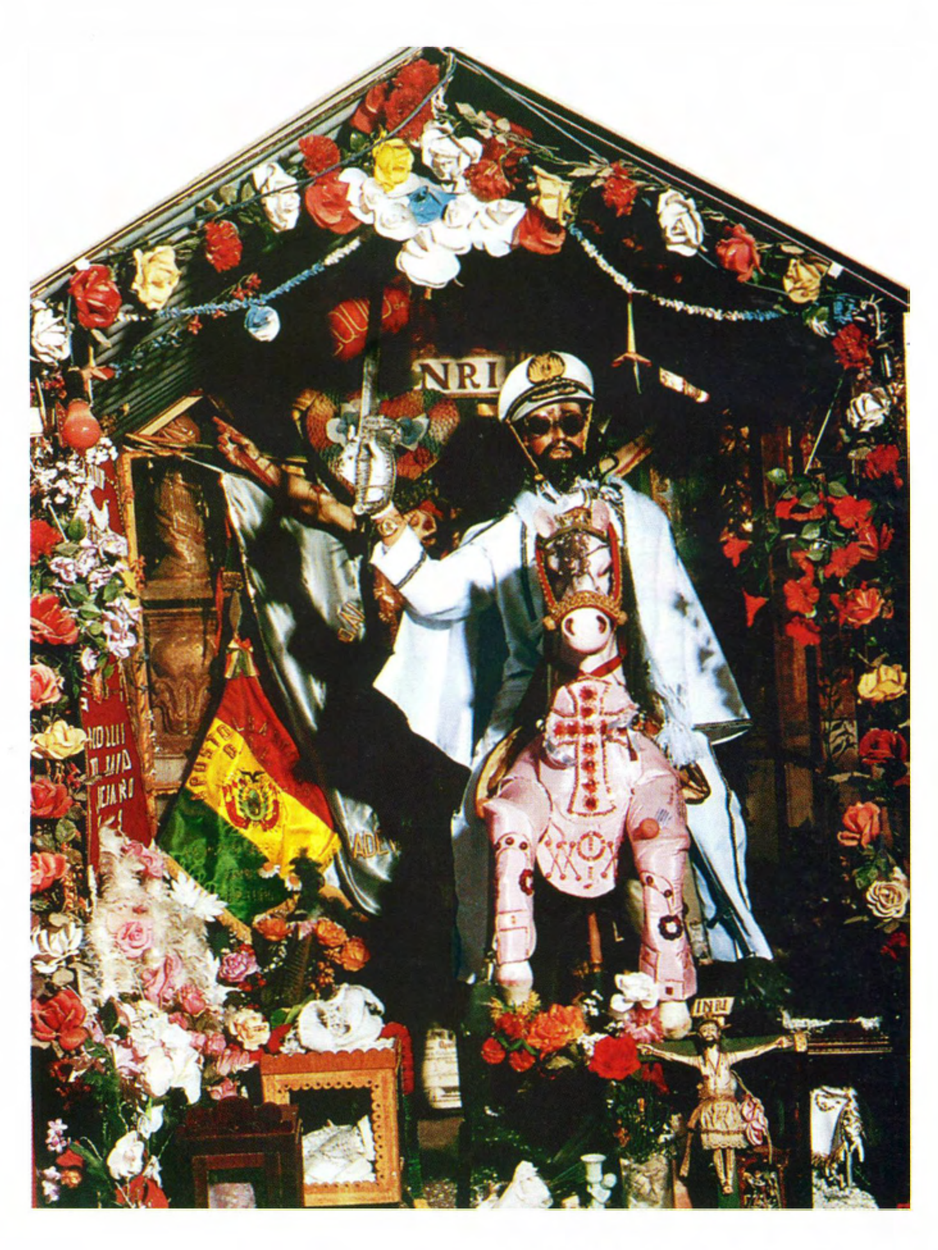
En las obras comparadas, también aparecen elementos interesantes. Por ejemplo, en la de Fabricio Lara, Santiago/Pachakuti surge de la propia tierra, es parte de la cultura telúrica, no es un personaje extraño impuesto por una cultura ajena como era entonces la cristiano-española. Por otra parte, en la obra de Guiomar Mesa, el único retrato que aparece iluminado –y que se refiere al mito– es el de Pachakuti Inca que, por lo demás, se enfrenta en diagonal al más oscurecido de todos los retratos, el de Atahuallpa Inca. Entre ambos, como en un espejo, Santiago.

Otros ensayos literarios (sobre la santería en Puerto Rico o sobre el marianismo en varios países latinoamericanos, por ejemplo) refuerzan esta interpretación sobre un acto de inversión por el cual el dominador es reabsorbido por la cultura dominada. Ciertamente, lo planteado aquí es sólo una hipótesis que como tal habría que explorar y profundizar, teniendo en cuenta que se trata de una interpretación centrada en el mundo mestizo-urbano (al cual hace referencia este estudio) y no en el indígena-rural. Otra interpretación que refuerza la adopción mestiza del culto a Santiago, puede verse en la imagen del apóstol en la Iglesia de Santiago de Callapa, como se observa en la fotografía que aparece en la siguiente página.

Quizás, y más allá de la hipótesis interpretativa propuesta, lo más interesante de estas obras es la pervivencia del mito de Santiago, aunque desde distintas lecturas (a partir de una perspectiva analítico-racional o de una visión que apela a las sensaciones y a lo telúrico),

---

14 Montes, 1984:60.



Santiago de Callapa (Altiplano boliviano)
Iglesia de Santiago de Callapa
Fotografía: reproducida del libro publicado por SOBOCE, 1995,
Los cimientos de La Paz.

y la manifestación en la pintura de un rasgo fundante de lo sincrético-religioso propio de este país. Santiago, si bien permanece santo-cristiano-español, representaría *otra cosa* para la población indígena. Si Guiomar Mesa lo pinta de manera tal que hace pensar en una oposición a los incas y a los indígenas, luego invertida, Fabricio Lara lo vuelve parte de esta tierra, de la tierra de esos indígenas. Y lo interesante es que ambas visiones son ciertas.

4. La fuerza de lo religioso

Uno de los contenidos que aparece en la pintura, y que sería un elemento de fuerte presencia en el imaginario social urbano, es la comprensión sincrética de lo religioso. Dicho sincretismo se apoyaría en una relación compleja pero naturalizada entre politeísmo y catolicismo, la cual habría sido abordada desde un pensamiento andino estructuralmente polivalente que habría posibilitado la incorporación de la religión católica a través de un mecanismo peculiar.

El proceso de la conquista no pudo reemplazar unas religiones por otra, pero a través de la Iglesia incorporó de manera compleja la doctrina cristiana, la que tuvo que pasar a través del tamiz de las religiones y culturas originarias. Esta particular forma de apropiación de una doctrina religiosa se expresó en el estilo barroco andino que muestra el encuentro estético de fuentes religiosas diversas. No se trató de una asimilación simple de la nueva cultura española y cristiana por parte del indígena, sino de la construcción de una nueva identidad religiosa y cultural compleja que respetaba el dogma católico pero sin abandonar una estructura politeísta, y menos aún sus rituales y mitos, y que resguardó a sus dioses detrás de un *camuflaje* que imposibilitó su desaparición.

Probablemente el origen pre-hispánico de una estructura polivalente de pensamiento, ligada a concepciones religiosas que permitían la coexistencia de lo múltiple en la unidad (como es el ejemplo del dios Viracocha), haya permitido la adopción del catolicismo en el marco de un pensamiento politeísta. Tal adopción no fue voluntaria o espontánea: la fuerza de la España conquistadora y la imposición de la Iglesia católica para *civilizar* a los indígenas fueron domi-

nantes. Sin embargo, a nivel imaginario, obligados a evangelizarse pero resistiéndose a abandonar sus creencias, los indígenas *construyeron* ese nuevo imaginario católico mestizo que permitió la convivencia simultánea de diversas religiones, incluyendo la católica que es monoteísta. Probablemente la posibilidad de realizar esta construcción imaginaria múltiple se haya debido en parte a aquella estructura polivalente ya mencionada.

Ahora bien, esto plantea nuevamente un punto de tensión entre identidad y modernidad, pues ¿cómo ser modernos desde la complejidad que expresa ese sincretismo religioso? ¿Cómo ser modernos si se es discriminado precisamente por esa identidad compleja y múltiple? Y más aún, ¿cómo ser modernos si se rechaza esa identidad como propia?

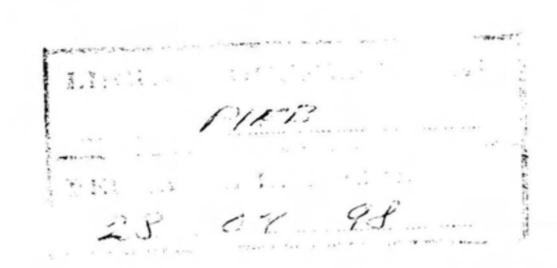
Sin embargo, el retorno a temas religiosos puede ser leído, también, en el marco de esa misma tensión, como una *defensa* de la sociedad frente a los procesos de racionalización técnica y económica crecientes que parecen arrasar con los valores y/o principios que daban un cierto sentido a la vida. Así, la vuelta a la religiosidad se daría a partir del temor a que en el *enfrentamiento* con lo moderno se pierda la subjetividad, es decir, el sentido de un cierto orden del mundo. Este acto de mirada religiosa podría leerse entonces como un rasgo conservador en el caso de que se haga desde una perspectiva defensiva que no asuma la tensión mencionada entre identidad y modernidad. Sin embargo, también puede constituir un acto de complejización de la propia identidad religiosa mestiza.

Las obras analizadas en este capítulo plantean algunos temas sobre la visión religiosa-sincrética que constituyen particularmente rasgos de la identidad andina. Por ejemplo, en *Arbol de la vida* parece vincularse el sacrificio en términos religiosos a la idea de nación y de patria; ¿se tratará del sacrificio indígena para construir una nación mestiza? Esa visión del sacrificio, del sufrimiento, constituiría un rasgo particular de la identidad andina pero también de la cultura cristiana. La ofrenda a esta visión la realizarían hoy los mestizos, pues el sacrificio implicó el nacimiento de esta nueva identidad que por tanto ha sido hija del dolor. Pero además, en la obra la figura del padre está ausente (no así la de la madre, Bolivia, la tierra, que estaría re-

presentada reiteradamente por los colores de la bandera nacional y los frutos), siendo reemplazada por la unión entre la religión y la nación. Por tanto, el dolor es doble: no hay padre, sólo una madre ajada (los colores de la bandera nacional están opacados) cuyos hijos mestizos nacieron del dolor y el sacrificio.

Desde otra perspectiva, *La casa del tormento de los réprobos* muestra el sufrimiento por los pecados cometidos, la imposibilidad de salvarse en un mundo cada vez más profano que habría olvidado los valores cristianos como modelo ético para la acción humana. La visión apocalíptica opone lo sagrado a lo profano y, desde la misma lógica del sacrificio, no encuentra salida: los pecadores (hombres y mujeres comunes, mundanos) deben sufrir. ¿Se tratará, además, de una visión conservadora del futuro? Quizás esta obra sea la más orientada a una perspectiva defensiva como la mencionada más arriba.

En *Santiago* o *Del atardecer III* se recupera nuevamente un mito: el personaje del apóstol Santiago convertido en santo patrono de los indígenas. Una pregunta que sugiere esta obra es cómo una figura asociada a la matanza de indígenas logró su aceptación e incorporación como santo. Se ha intentado, a través del planteamiento de una hipótesis interpretativa, profundizar la idea de que su figura fue asociada a la de Illapa, dios del rayo y el trueno, vinculándosela además con la imagen del Inca Pachakuti que habría vuelto a vengarse del insubordinado Atahuallpa por no respetar las leyes que él había creado. El interés en analizar esta obra, sin embargo, radica en la singularidad de la figura de Santiago que resume el sincretismo religioso, pues integra lo cristiano-guerrero, a través de la figura del apóstol, y lo originario, a través de la figura del dios del rayo y el trueno, también identificado con la guerra, sugiriéndose además el retorno de un Inca traicionado que podría haber reforzado la aceptación de Santiago.



CAPÍTULO TRES

La ciudad como afirmación, la ciudad como negación

Mi verdad no puede ser completa si otros siguen una verdad diferente. El hecho de que se crea en otra verdad desenmascara mi verdad como falsedad, o como verdad a medias. Lo que el Otro revela es una carencia en mi verdad.

Rudi Visker
Transcultural Vibrations

Históricamente, la percepción del otro como distinto ha supuesto una relación de desigualdad y discriminación, considerándoselo inferior, ignorante, subdesarrollado, pobre, etc. Sin embargo, como la construcción de la identidad se da a través de una relación especular con otros diferentes, si se rechaza la identidad del otro, la propia identidad termina siendo parcialmente negada.

El reconocimiento *oficial* –a través de leyes igualitarias– de lo múltiple y lo diverso es un gran paso; empero, los factores culturales que subyacen a la discriminación son más difíciles de modificar y precisan largos períodos de tiempo. Así, si bien es posible hablar de acercamiento cultural, no sólo en términos de aceptación étnica sino también, por ejemplo, de mayor integración de la mujer en diferentes campos de la vida, la discriminación aparece como un rasgo relevante de la cultura urbana.

Varios pintores en el último tiempo han abordado, a través de su obra, los temas de la discriminación de la mujer y de su creciente conciencia en tanto individuo. En esta temática se ubica *Bloody Mary* de Sol Mateo, haciendo pensar que, tras la idealización de la mujer como madre (virgen) en una sociedad machista, se oculta un rechazo

al ejercicio de todas sus libertades en tanto individuo. En la visión que propone el artista, la relación ambigua entre idealización y discriminación se originaría en mandatos religiosos católicos que postulan principios morales fuertemente conservadores, conduciendo a una imagen fragmentada de la mujer. A diferencia de Sol Mateo, Erika Ewel propone, en *Tríptico dorado,* una visión intimista del tema, reafirmando la lectura del sacrificio de la sexualidad femenina por exigencias impuestas por una ética católica que ignora la sexualidad. Por su parte, Patricia Mariaca plantea en *En la cuesta de Alhacaba* una visión de la mujer como ser humano, despojada de todos sus roles y desnuda frente a sí misma. Esta obra logra transmitir el deseo de libertad de la mujer, enfatizando la mirada a partir de la sensación de soledad.

Las otras tres obras hacen hincapié en el tema de la discriminación étnica. En *Campesino,* Gastón Ugalde construye una imagen idealizada del indígena que parece intentar rescatar una pureza (¿existente todavía?) de la cultura indígena-rural imposible de sostener en las ciudades, apelando a una visión nostálgica de un *paraíso perdido* desde la óptica urbana, pero también trae a la urbe al campesino indígena con su rabia contenida frente a quien lo discrimina. *Metamorfosis,* de Alejandro Salazar, muestra cuán perverso y cruel puede ser el choque de culturas en las ciudades y cómo el migrante rural debe metamorfosearse, cambiar de aspecto, para ser mínimamente aceptado, aun al costo de tener que negar su propia identidad. Por último, *Las Primeras Damas,* de Ejti Stih, ofrece una visión más optimista de ese mismo proceso de interacción cultural a través de un retrato, con gran sentido del humor, de quienes fueran Primeras Damas de la Nación entre 1993 y 1997, mostrando la convivencia intercultural posible y el acortamiento de distancias.

1. Afirmación femenina. Machismo y religión o la discriminación de la mujer

1.1. *Bloody Mary* de Sol Mateo

Cuando en 1994 se logró, casi después de diez años, la participación de Bolivia en la XXII Bienal de Sao Paulo, fueron invitados

Roberto Valcárcel, Ejti Stih y Sol Mateo. Este último presentó una gran instalación denominada *Bloody Mary*, compuesta por tres enormes montajes casi idénticos de los cuales se ha seleccionado uno para el análisis.

Este gran montaje (que mide 350 centímetros de alto por 400 centímetros de ancho) tiene como elemento central, al igual que *Arbol de la vida* de Guiomar Mesa, una cruz de madera color rosado cuya textura imita la del encaje que es dorado. Al centro de la cruz, una fotografía de los años 20 del rostro de una mujer coronada por flores metálicas y con la mirada hacia arriba. A los lados de su cabeza el artista ha colocado aplicaciones de encaje. El fondo de la cruz es un inmenso lienzo de igual color y textura y a cuyos costados se hallan superpuestas dos imágenes de la anatomía interna femenina. Un friso de madera tallada con adornos florales remata la parte superior; en su centro, una figura propia del estilo barroco andino (que el artista llama *arpía*) parece rescatada de una iglesia colonial. A los lados del montaje se ubican dos lienzos de color celeste cuya textura imita la del encaje (esta vez de color marfil) con imágenes doradas del sol, la luna y el símbolo de la Virgen María Auxiliadora. Al pie de la instalación, recordando las botellas de cerveza en *Arbol de la vida*, hay cálices con sangre y velas encendidas ofrendadas a la imagen central de la composición.

Esta obra parece proponer un altar o retablo postmoderno, ya que el artista hace alusión a diferentes épocas, estilos y técnicas, en una combinación *kitsch*. Elementos combinados del período colonial y de principios del siglo XX presentan una temática actual. Así, el friso de madera con la *arpía* al centro, la decoración vegetal en abundante riqueza y el uso del dorado aluden al estilo barroco andino del período virreinal; las imágenes del sol y la luna al sincretismo religioso propio de la colonia a través del cual se identifican deidades pre-hispánicas con imágenes del culto católico-español; el símbolo de la Virgen María Auxiliadora, utilizado en el arte colonial sobre todo en platería, alude a la institución eclesiástica y a la temática central de la obra, como se verá más adelante.

El cuerpo de Cristo es reemplazado por la cabeza de una mujer. La obra está impregnada de impresiones del diseño de encaje que remiten a lo femenino. Los cálices con sangre y velas encendidas muestran una peculiar veneración a la imagen central de la instala-



Sol Mateo *Bloody Mary* 1994
Instalación, 350 x 400 cm. Colección Familia Prudencio - Boniface, La Paz.
Fotografía: Pedro Querejazu.

ción. *Sol Mateo descontextualiza todos los símbolos religiosos descritos para darles un significado diferente en este altar postmoderno y kitsch.*

Lo *kitsch* aparece aquí como combinación insólita de elementos propia del medio urbano donde objetos de distintas culturas se mezclan de forma tal que, desde el punto de vista del *buen gusto*, serían mal vistos[1]. "El *kitsch* consuela a un espectador inseguro, desencajado por el crecimiento urbano y sus rápidas y violentas transformaciones"[2], dejando intactas sus creencias fundamentales, no cuestionándolo y dándole certeza así de sus convicciones.

El uso de este concepto estético en la obra del pintor remite a la idea de una pintura urbana que rescata precisamente esa *práctica* cotidiana del *kitsch* en ciudades donde lo originario y lo occidental se combinan, como sucede, por ejemplo, en la ciudad de La Paz.

Un rasgo irónico en esta obra es el uso de una fotografía de los años 20 del rostro de una mujer de rasgos occidentales; se ve sólo el rostro y sus hombros descubiertos que indican su desnudez, la cual podría tener dos sentidos opuestos: tanto el de pureza y naturalidad cuanto el de vanidad y provocación sensual. Este tipo de fotografía usada hoy moviliza la sensación de ingenuidad y la nostalgia por un tiempo pasado perdido en el que los sentimientos y actitudes individuales, mirados desde hoy, habrían sido más "inocentes", aunque en el momento en que la fotografía fue tomada ésta no producía ese efecto:

> Lo que hoy es la inocencia recuperada, fue durante una larga etapa la falta de respeto al hogar, la indecencia que afrenta el recato. En la tarjeta postal, el vicio ofrece sus encantos y la seguridad de su lejanía. Ningún comprador [de esas fotografías] se acercará jamás a esas modelos remotas. Cualquiera, a

---

1 "En Europa, el *kitsch* ha sido un proceso de localización del enemigo histórico del gusto; en América Latina es un intento de culminación, la pretensión del éxtasis social e individual ante un símbolo del estatus, un cuadro, una figura de porcelana, unos versos en donde se 'vierte el alma' del autor, y en donde el espectador se aferra a las reminiscencias de lo que jamás le ocurrió, y urde la memoria benéfica. El *kitsch*, el apogeo de la sinceridad, el *snobismo* de masas a la deriva que inventan el pasado magnífico bajo cuya protección se formó el gusto artístico". (Monsiváis, 1989:185.)

2 *Ibid.*:186.

> medianoche, las atrapará en las seguridades mnemotécnicas de su lecho. (Monsiváis, 1989:26.)

Esta perspectiva nos ayuda a pensar que lo que hoy se muestra como ingenuidad o inocencia fue visto en el pasado como indecencia. Así, quien aparece hoy en la obra reemplazando a la madre universal desde el punto de vista cristiano (María) a través de una imagen pura e ingenua, fue percibida en el pasado como indecente y por tanto castigada, discriminada, relegada. Sin embargo, esa mujer que era objeto de culto por los hombres que nunca se habrían acercado a ella (salvo por medio de sus fantasías y deseos) se plantea hoy igualmente como objeto de culto a través de su crucifixión.

Desde una perspectiva psicoanalítica, la figura de la mujer prohibida que siempre es objeto de culto es la de la madre. La figura de la virgen (la madre-virgen) enfatiza la idea de inaccesibilidad de la mujer (madre) deseada. Esta idea viene reforzada simbólicamente por la presencia del símbolo de María Auxiliadora presente en la obra, así como por la luna. La iglesia católica identifica a la luna con la Virgen María, así como otras culturas la asocian también con lo femenino[3]. *Bloody Mary* sería la madre universal cuya inaccesibilidad quedaría confirmada por el recurso a la fotografía que, además, obvia y anula su cuerpo. La mujer como objeto de culto confirmado por la fotografía:

> En las fotos se consuma lo propuesto por el teatro y el cine, la imagen femenina como algo independiente de las mujeres reales, la abstracción que confirma la calidad de objeto tasable cuya misión es agradar y causar esa plusvalía del placer que es la excitación. (*Ibid.*:25.)

La mujer abstracta, inalcanzable, la mujer-madre, es la figura que se reemplaza inconscientemente, como no podría ser de otro modo desde el punto de vista del psicoanálisis. Además, la presencia del sol y la luna en la obra podrían reforzar la inaccesibilidad, pues

3 A la Virgen con la luna en cuarto creciente se le da, a partir del siglo XV, el significado de la *inmaculata conceptio*; es decir, la representación de que María fue concebida en el seno de su madre Ana sin mancha, sin el pecado original.

"de una manera muy general, los astros son un símbolo de lo celestial, lo inalcanzable y lo que está más allá" (Lurker, 1992:115), enfatizando el carácter inalcanzable y lejano de la mujer idealizada-deseada.

Sin embargo, desde esta misma perspectiva, no se trataría únicamente de la imposibilidad de acceder a la madre en tanto deseo asumido concientemente (pues toda cultura se sostiene en la prohibición del incesto), sino de la propia ausencia del cuerpo femenino, de su castración.

En esta misma línea, la figura santificada de la madre viene a ocupar el espacio de la religiosidad, cuyo papel es el de reemplazar las figuras paternales o maternales que dan seguridad a los seres humanos. A través del sentimiento religioso sería posible *evadirse* del miedo a la muerte[4]. Así, en la obra tratada, el culto a esa madre santificada implicaría por un lado la conexión con lo eterno, con lo que está fuera del tiempo, debilitando el temor a la muerte; por el otro, implicaría la *eternización* de la madre, por tanto la negación de su pérdida y entonces la posibilidad de una relación eterna y completamente idealizada. Esta posible interpretación, ¿se vincula a la visión de la mujer en la sociedad urbana andina?

Los temas de la crucifixión, el sacrificio, el sufrimiento, parecen recurrentes en la pintura de los últimos años, pero esta vez remitiendo –desde una interpretación más sociológica– a una crítica de la visión religiosa cristiano-occidental, que concibe el sufrimiento como una fuente de valores y como resignación necesaria que acabará con la llegada del Reino.

> El culto del sufrimiento es enemigo de lo humano si se lo concibe como sorda resignación, como dócil conformidad con la pobreza; así entendido reafirma un mal que se juzga inevitable, y se presenta nimbado de una hueca elevación moral. (Kolakowski, 1975:93.)

La visión del sufrimiento como necesario para la salvación parece criticarse en la obra analizada al colocarse elementos diferentes a los que acostumbramos ver en un altar; por un lado, se insinúa que

4 Cf. Vives, 1996:9.

la mujer ha sido sacrificada vía una discriminación fundada en conceptos morales religiosos; por otro, el sufrimiento adquiere una nueva cara, pues se observa la foto de un rostro: el castigo, más que físico, parece haber sido intelectual, moral. Además, el acento *kitsch* de la obra y su título refuerzan una mirada sarcástica sobre el tema del sufrimiento como resignación.

Como ya se mencionó, el sacrificio está ligado a la salvación y a la posibilidad del contacto con lo trascendente mediado, en la obra, por una mujer. Ya no sería la figura del padre (Jesús) la que permitiría el acceso a lo trascendente sino la de la madre; la posibilidad de salvación quedaría así feminizada y el logro de un mundo nuevo dependería del sacrificio de la mujer, quien se volvería *víctima redentora*[5].

El título *Bloody Mary* (cuya traducción sería *María sangrienta*) es irónico, pues se asocia a la bebida alcohólica que lleva su nombre (es de color rojo) y puede servir como contenido del cáliz, de donde se bebe la sangre de Cristo en sentido simbólico según la tradición cristiana. Al mismo tiempo se asocia a la Virgen María, que en América Latina tiene una signicación especial pues, según González Dorado (1988), en el nivel imaginario, remite a: a) una idealización del rol de la maternidad pero desde una perspectiva machista: la mujer es idealizada en tanto madre y pertenece al hogar, al tiempo que, despojada de ese rol, es descalificada como mujer; b) la identificación en la religiosidad campesina con la tierra-madre-virgen; c) la asociación de la maternidad con el sacrificio: la madre es un ser intrínsecamente sufriente. Así, la alusión a la Virgen María en la obra se vincularía a una valoración del rol de madre como sacrificada, a la vez que criticaría la cultura machista discriminadora de la mujer en tanto ser humano (no como madre)[6].

---

5 En casi todas las culturas la devoción al Dios Supremo, al Padre, no es muy frecuente. "En cambio, es muy frecuente y constante la devoción a Cristo, el Dios hijo, el Dios joven, sobre todo como víctima redentora". (Paz, 1978:75.) Sol Mateo le da un giro a esta visión masculina.

6 Estos aspectos se abordan en el Capítulo 6 a partir del análisis de la obra realizado por personas ajenas al ámbito artístico.

La interrogación de Fuentes (1992:31) que asocia el culto a la Virgen en España con una forma de "embate cultural de reiteradas invasiones –griegos, romanos, árabes– fundiéndolas todas en el crisol de su sensualidad religiosa y su paganismo sagrado", sugiere una pregunta sobre el culto mariano en América Latina. El culto a la Virgen María, a través de su vinculación con vírgenes populares y diosas de la tierra, ¿no será también, entre otras cosas, una forma de fundir en una sola imagen venerada las dos *caras* de la identidad sincrética[7]?

Por otra parte, cuando el artista sustituye la imagen de Cristo en la cruz por la de una mujer, parece pretender universalizar el problema de la discriminación y del machismo, pues el cristianismo ha sido una de las pocas religiones que ha alcanzado rango universal. (Entre los rasgos universales de esta religión se puede mencionar que el Dios cristiano-católico es dios de ricos y pobres y que Jesús propuso la extensión universal del catolicismo.)

Los cálices con sangre representarían una ofrenda *sacrificial* a María, que simbolizaría a la mujer humana, de carne y hueso, hecha también de sangre y crucificada por la moral religiosa.

La sangre, desde el punto de vista teológico, está ligada a la pasión y al corazón; se trata, en este caso, de la pasión de María, del amor de la mujer universal, de la madre. La mujer reemplaza la figura de Cristo sacrificado para asumirse ella como sacrificada; la presencia de la imagen de una mujer de nuestro siglo podría indicar la vigencia de la discriminación hacia la mujer representada en la obra por el sacrificio.

Existirían dos consecuencias fundamentales de la muerte *sacrificial*, según plantea Weiss (1989). En primer lugar, el sujeto sacrificado quedaría convertido en objeto a través de su muerte. Así, en esta obra, la mujer es un *objeto de culto*, tiene un rol pasivo, estático, es diosa adorada, está ubicada en el altar para ser venerada religiosamen-

7 Al respecto puede verse también Bartra (1987), para quien la Virgen de Guadalupe y la Malinche serían las dos caras de una misma identidad, a su vez fuente de donde surgiría el machismo de los mexicanos.

te, es decir, como objeto idealizado[8]. Tal objetivación implica una valoración de la mujer en los mismos códigos y con los mismos argumentos con que la religión católica valora a Jesús, pero trastocándose el significado. Con el mismo lenguaje se trata de decir otra cosa. En segundo lugar, el sacrificio inaugura a nivel teológico una comunidad de creyentes, la cual logra dar sentido a su mundo a partir de la relación directa que se establece entre Dios y muerte; por tanto, la fundación de la comunidad se produce a través de un acto violento. Tal relación (entre Dios y muerte)

> ... constituye el fundamento de valor y significado a partir del cual todo otro significante en el sistema –especialmente "hombre" y "mujer"– recibe su significado y valor. Es precisamente esta significativa y hierática organización la que funda el orden natural de las cosas, un "orden" que disimula la contradicción fundamental entre lo humano y lo divino. Esta relación, este principio de misterio de la existencia, demanda una resolución, puesta de manifiesto en el sacrilegio como un intento de trascender tanto los límites de la individualidad como las fronteras entre la humanidad y Dios. (*Ibid.*:3. Traducción de la autora.)

Así, la contradicción entre lo humano y lo divino –esa tensión irresoluble– quedaría disimulada a través del sujeto sacrificado, convertido ahora en objeto de culto; sujeto objetivado que permite enlazar las dos partes de esta contradicción dando un sentido trascendente al mundo concreto y posibilitando así la fundación y el mantenimiento de una comunidad. Al colocarse en la cruz a una mujer en lugar de Jesús se estaría proponiendo una nueva significación a los valores fundantes de la comunidad de creyentes que queda inaugurada a través del sacrificio. Usando los mismos códigos se plantea una significación diferente. Más aún, si a través del sujeto sacrificado se crea la comunidad, es decir una cierta y determinada identidad colectiva, el cambio de sujeto – por lo que éste simboliza– implicaría también un cambio de significaciones y valores para esa comunidad.

La interpretación de la mujer como objeto idealizado en esta obra se ve reforzada por el uso de una fotografía que muestra únicamente la cabeza y no el cuerpo. *Bloody Mary* aparece así como puro

---

8 Esta visión se vincula con la opinión de Paz (1978:32): "En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal".

espíritu e intelecto: la mujer valorizada no por sus atributos físicos sino por sus facultades intelectuales (simbolizadas por la cabeza) y por sus sensaciones y sensualidad, recatándose su sexualidad (aunque no se ve el cuerpo, es evidente la desnudez de la mujer y la expresividad de su rostro muestra su sensibilidad)[9].

Al retablo moderno que propone el pintor (y la idealización de la mujer-madre-virgen que ahora ocupa el lugar asignado teológicamente al hombre-padre-Cristo), se suman dos fotografías del interior del cuerpo humano que parecen indicar la contingencia de los seres humanos, la humanidad (versus la idealización) también de la mujer. Esas fotografías humanizan y desmitifican la imagen primera de la mujer idealizada; sin embargo, la mujer continúa en la cruz y en el altar, sigue siendo un objeto pero ahora de veneración. Estas fotografías son los elementos que humanizan la obra planteando la realidad y contingencia de la vida que se ubica frente a lo religioso-trascendental significado por la imitación del altar eclesiástico, lugar propio de *lo sagrado*[10]. Retomando la interpretación dada, lo humano parece adquirir sentido en relación a lo trascendente e idealizado; en este caso, la mujer sacrificada constituiría el puente entre lo mundano y lo trascendente. En el pensamiento teológico, la violencia del sacrificio inauguraría lo simbólico convirtiendo al cuerpo en significante; contrariamente, en el pensamiento ateo, tal violencia produciría una ruptura de lo

---

9 La figura de la cabeza sin cuerpo se opone a la de cuerpo sin cabeza, al acéfalo. Este "es puro cuerpo, irreductible a la idealización, a operaciones intelectuales; sin cabeza, carece de identidad, y así revela su universalidad de una manera negativa, donde toda identidad es falsa identidad, mera ficción; y, descabezado, tampoco tiene discurso, escapando así del rol ontológico del Logo". (Weiss, 1989:13. Traducción de la autora.) La cabeza da, según esta interpretación, identidad positiva a través del pensamiento y el discurso. La falta de cuerpo también podría sugerir la idea de la mujer castrada por la religión. "Desde el principio, el catolicismo español fue marcado por esta inquietud sexual: mujeres que rehusan el matrimonio, fugitivas de sus pretendientes, que prefieren a Cristo como esposo y escogen el martirio sobre la carne, señalando que el cristianismo es su erotismo preferido". (Fuentes, 1992:48.)

10 "Microcosmos y catalizador de lo sagrado. Hacia el altar convergen todos los gestos litúrgicos. Reproduce en miniatura el conjunto del templo y del universo. Es el lugar donde lo sagrado se condensa con mayor intensidad. Sobre el altar, o cerca de él, es donde se cumple el sacrificio, es decir, lo que hace sagrado. ... El altar simboliza el lugar y el instante en que un ser se torna sagrado". (Chevalier y Gheerbrant, 1986:86.)

simbólico convirtiendo el cuerpo en pura contingencia[11]. Así, en la obra las entrañas del cuerpo humano reemplazarían la visión externa del cuerpo (ausente en la cruz), revalorizando / idealizando el pensamiento y la dimensión intelectual –así como la virginidad e impenetrabilidad de esa mujer: la mujer-madre– y humanizando el cuerpo, es decir, volviéndolo mortal, a la vez que cuestionarían la visión típicamente occidental de la mujer como objeto físico. Existe, por otra parte, una oposición entre la belleza del rostro femenino y la fealdad de los órganos internos, oposición y ambivalencia propias del ser humano y de lo profano. Lo no absoluto quedaría así inserto en la obra.

Esta interpretación sugiere la siguiente pregunta: si el sacrificio es condición de fundamento de una comunidad, es decir, condición para la universalización de –o acuerdo sobre– ciertos valores, ¿qué valores se universalizarían a partir del sacrificio de la mujer? Quizás la obra no de una respuesta plena a este interrogante; empero, el sólo hecho de formularla cuestiona los valores sostenidos tradicionalmente desde la perspectiva cristiano-española, centrada fuertemente en el poder masculino.

Finalmente, puede decirse que la obra propone una visión dignificada de la mujer tras siglos de discriminación moral, una de cuyas principales fuentes sería el dogmatismo religioso; tal propuesta dignificadora se realiza a partir de una crítica a valores cristianos. La mujer es a la vez objeto de culto (ocupando el lugar de Cristo en el altar), humana y mortal: la idealización de la mujer es parcial. Por otra parte, al revalorizarse las dimensiones intelectual y sensible de la mujer se rescata su dignidad como ser humano. Se trataría de un cuestionamiento profundo a la visión religiosa cristiana de la mujer que ha sentado las bases para la discriminación en sociedades occidentales y en sociedades, como la boliviana, donde el cristianismo ha dominado a otras religiones. La apelación al dogma cristiano para formular una visión crítica tendría, entre otros, el objeto de universalizar su contenido por la pretensión globalizadora de esta doctrina.

1.2. *Tríptico dorado* de Erika Ewel

Este tríptico, de 167 centímetros de alto por 111 centímetros de ancho realizado en óleo con aplicaciones sobre lienzo, adquiere su

11 Cf. Weiss, 1989:14.



Erika Ewel *Tríptico dorado* 1996
Oleo con aplicaciones sobre lienzo, 167 x 111 cm. Colección de la artista, La Paz.
Fotografía: Pedro Querejazu.

contextualización en la serie titulada "Mujeres cautivas"[12]. La distribución espacial de las obras de la serie daba la sensación de ingresar a una iglesia, cuyo altar (elemento central) era precisamente el tríptico que analizamos aquí.

> El altar es el objeto más sagrado del templo, la razón de su existencia, la esencia misma, porque el altar simboliza la mesa de sacrificio, el sacrificio de Cristo por la salvación de la humanidad, lo cual constituye el único medio de tomar contacto con Dios[13].

Se trataba de representar en un espacio profano donde se exponían las obras, las sensaciones de un espacio sagrado, quitándole a este último su exclusividad.

Pero, ¿qué es lo que se sacrifica en ese altar? ¿La sexualidad femenina para salvaguardar preceptos religiosos que reafirman una visión masculina (machista) de la sociedad?

Un tema central es el de la reafirmación de la feminidad aun en los marcos restrictivos de la religión católica, la cual se hace presente a través de los paneles dorados y morado y de la tripartición del cuadro que remitiría a la Santísima Trinidad. El uso del dorado le da carácter religioso ya que el oro simboliza la perfección, lo divino, la luz; asimismo, está ligado a lo masculino pues se asocia con el sol. Los paneles dorados a cada lado pueden leerse también como puer-

---

12 En principio la serie se denominó "La diosa blanca" en alusión a la diosa luna en un texto de Robert Graves en el cual éste "... designa a los cánticos en honor a la diosa luna como el verdadero origen de la poesía, los cuales formaban parte de las sociedades matriarcales, regidas por los ciclos agrícolas. Estos mismos cultos a divinidades femeninas se encuentran en las culturas prehispánicas del altiplano boliviano, específicamente en la cultura aymara, la cual adora a la *Pachamama*, Madre-Tierra. Los aymaras como sociedad agrícola reverencian a la tierra y antes de labrarla ofrecen sacrificios pidiendo que acuda como buena madre al sustento de sus hijos. El culto a la *Pachamama* está ligado al culto a la Virgen María porque en los tiempos virreinales se sintetizó la figura de la Virgen María con la de la Madre-Tierra como parte de un proceso de cristianizar un mito pre-existente. Considero que en cierta forma, el título de Graves resume el contenido de la serie, ya que el significado implica una oda poética a la diosa agraria, la cual en las culturas ancestrales de mi país es la *Pachamama*, que a su vez es la Virgen María. Tres aspectos constantes en mi producción: la poesía, el carácter femenino y la religiosidad". (Ewel, 1996:34.)

13 Hani (1983:93) citado por Ewel, 1996:35.

tas que se abren al panel morado del centro que, como sostiene la propia autora, intivan al espectador a cruzarlas para ingresar a "otro espacio: el interior y subjetivo", lo cual refuerza el carácter intimista de la obra; cada uno de ellos tiene una flor de liz asociada a la pureza, la virginidad y la inocencia. Estas flores bordadas enfatizan la impronta femenina, ya que la actividad del bordado está asociada a la mujer, incluso hoy cuando ésta está inserta en el mundo moderno (pero se trata de una inserción a medias: cumple los roles que la nueva sociedad le reclama sin abandonar los que la ¿antigua? sociedad le requería).

Los corazones están cruzados por un hilo en forma de cadena cosido al lienzo que semeja la forma de una vagina, reforzando la idea de enclaustramiento y sacrificio sexual de la mujer por la religión católica, representada por los dos pilares dorados. Se reiteraría, como en *Bloody Mary*, el acento virginal impuesto por la moral religiosa. Sin embargo, en esta obra se rescataría sobre todo la visión de una sexualidad femenina reprimida.

En el pensamiento cristiano occidental el corazón es el lugar de los sentimientos y los afectos; empero, para las culturas tradicionales, es el espacio de la inteligencia y la intuición[14]. Así, los corazones, como extremos de una vagina imaginaria, replantearían el tema de la sexualidad femenina, desobjetivizándola: el sexo no como objeto sino humanizado, humanización que no implicaría únicamente una actitud afectiva, emocional, sino también mental, cerebral, por parte de la mujer. Se trataría de una aproximación feminista a la sexualidad[15].

La sexualidad de la mujer estaría determinada (cautiva, presa) por los dogmas religiosos; esta perspectiva la acerca a la de Sol Mateo, aunque en el caso de Erika Ewel, su obra enfatiza más lo sensorial e intimista que lo racional y analítico.

---

14 *Ibid.*:23.

15 Ambos corazones están unidos por una especie de hilo encadenado cosido al lienzo, lo cual intentaría "crear sensación de sufrimiento y martirio porque la acción involucra a un objeto punzante que atraviesa una y otra vez el lienzo". (*Ibid.*:24.)

1.3. *En la cuesta de Alhacaba* de Patricia Mariaca

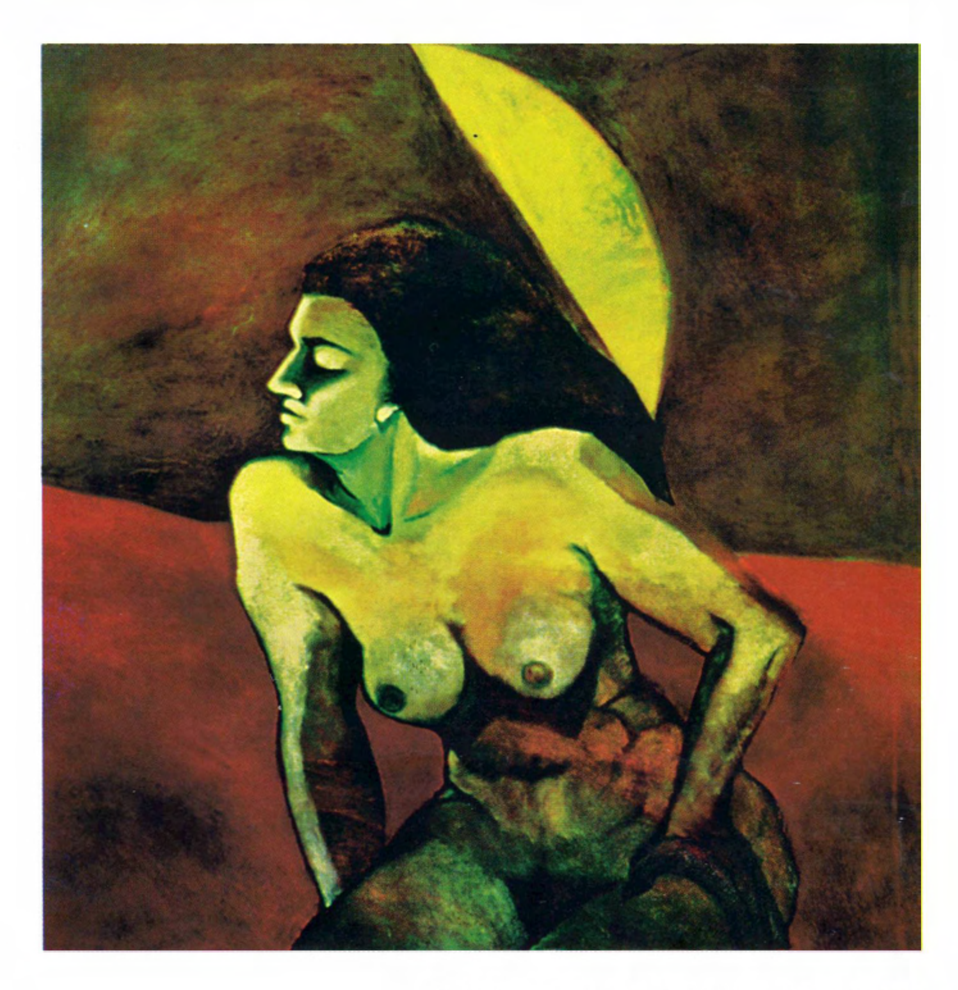
Este óleo, de 130 por 130 centímetros, muestra a una mujer desnuda, de marcadas formas femeninas, con los ojos cerrados y el rostro virado de perfil al espectador. La mujer está sentada en primer plano delante de un paisaje solitario y desértico, en cuyo horizonte infinito aparece la luna como haciendo eco a su cuerpo y reforzando la impronta de lo femenino. La artista transmite múltiples sensaciones al espectador a través de las cuales se puede llegar a las preocupaciones que han sido una constante en su obra.

Patricia Mariaca no solamente captura lo que inicialmente parece ser un momento de soledad, sino también un instante de libertad absoluta, en el cual la mujer parece sentirse íntegra, despojada de toda preocupación, ensimismada y como aislada del mundo que la circunda. La luz que proviene de algún lugar fuera de los límites del cuadro parece no sólo iluminar de un modo que produce placer a su cuerpo sino principalmente a su espíritu, a su alma.

La sensación que provoca esta obra intimista es de una plenitud tal que llega a emocionar. La mujer desnuda frente a un horizonte abierto, vacío, capaz de ser llenado por los propios deseos; rodeada por un desierto que puede ser potencialmente fuente de *todas* las posibilidades, reforzando así la sensación de soledad interna de la mujer, la cual se ve ratificada por el perfil que muestra al espectador, como si tratara de evitarlo también a él. Parece tratarse de una mujer que ha logrado, en un instante perfecto (y por tanto imposible), el encuentro consigo misma.

La pintora ha captado ese instante eterno, ese espacio de tiempo que parece infinito por su plenitud pero que en la realidad cronometrada es pasajero y rápidamente se desvanece. Es un momento absoluto, en el que el tiempo arbitrario de la realidad desaparece y se vuelve eterno y único.

La mujer parece estar despojada de todos los roles y papeles que cumple en la sociedad, siendo nada más (nada menos) *mujer* en todo su ser; una mujer desnuda frente a sí misma, aspirando profun-



Patricia Mariaca *En la cuesta de Alhacaba* 1993
Oleo sobre lienzo, 130 x 130 cm.
Colección particular, La Paz.
Fotografía: Alicia Szmukler.

damente un aire que parece purificarla. Quizás lo que más conmueve es precisamente haber captado algo que parece imposible y que las palabras no logran transmitir: un momento absoluto.

La desnudez de la mujer remite, por un lado, al despojo de los roles sociales y, por el otro, a la pureza física y espiritual. Se trataría del reencuentro de un ser consigo mismo, del enfrentamiento con lo

que en verdad se es y de asumirse así al menos por un instante. Esta mujer –sin relaciones y sin roles– es libre, es ella misma en su simplicidad desnuda.

El desierto refuerza su soledad pero a la vez es el vacío, es el espacio desprovisto –y por lo mismo provisto potencialmente– de *todas* las posibilidades. En el paisaje sólo se ve la luna que enfatiza la femineidad, pues se relaciona con la fertilidad. La luna simboliza además el crecimiento y el cambio, así como el inconsciente, el sueño y la vida nocturna, lo cual estaría reafirmando el estado de plenitud de la mujer así como sus deseos y la apertura de todas sus posibilidades[16]. Finalmente, el reflejo que ilumina su rostro, parece aclarar su camino o su destino, su capacidad de decidir por sí misma, su individualidad. Se trataría entonces de una utopía de plenitud, de una utopía de realización de todos sus deseos y de afirmación de su ser. Parece enfatizarse la aspiración a un estado puro y pleno, en el que la mujer puede sentirse íntegra, como deseo no expresado pero latente en las mujeres. La obra de Patricia Mariaca podría ser la representación de una fantasía colectiva inconsciente.

El tema de la mujer desde esta perspectiva intimista ha sido largamente tratado por la pintora, remitiendo, por oposición, al sofocamiento que una sociedad puede hacer sufrir a la mujer; sin embargo, la obra va más allá de esto, pues propone una utopía en términos individualistas: no plantea la defensa colectiva de los derechos de la mujer, sino la posibilidad y la capacidad de encontrarse consigo misma, de sentir su integridad, de asumirse como tal. Y podría uno preguntarse: si el reconocimiento de la propia individualidad no ocurre, ¿será posible que otros puedan reconocer a la mujer como sujeto?

En general, más allá de los derechos logrados por los movimientos feministas, la mujer –salvo en su rol de madre– ha sido vista

---

16 Lurker (1992:123) sostiene que "Mientras que el sol permanece siempre igual a sí mismo, la luna cambia de figura, crece y desaparece y durante tres noches no se la ve en el cielo estrellado. Se convierte así en modelo de un ciclo en el que la vida que crece y desaparece se sucede sin interrupción; un ciclo cósmico en el cual el hombre cree reconocer su propio destino".

como objeto en nuestras sociedades: objeto sexual o mano de obra. En tal contexto, la obra parece reivindicar la visión de la mujer como ser; se trataría de una perspectiva ontológica desde la cual se rescata la posibilidad última de alcanzar una libertad plena, aunque en términos abstractos. En fin, se trataría de una utopía fuertemente deseada.

2. El mito de la identidad perdida: *Campesino* de Gastón Ugalde

La obra de Ugalde –realizada en técnica mixta sobre un lienzo de 183 centímetros de alto por 147 centímetros de ancho– muestra el rostro de un campesino en un gesto de rabia contenida que se evidencia en su dura mirada.

Pareciera que se quisiera rescatar la pureza de una identidad indígena no *contaminada* por la cultura occidental. La dureza del rostro parece indicar que se trata de alguien que lucha, que pelea, que tiene una gran fuerza interna basada en convicciones; de alguien que no negocia su identidad ni principios, que tiene una postura que defenderá a muerte.

Este solo rostro podría representar la fuerza de las cocaleras o de los campesinos en sus marchas, a través de un mensaje: se les puede despojar de todo, menos de su dignidad y convicciones, que conforman su identidad.

Por otra parte, el retrato –el mismo que es utilizado por el pintor en muchas de sus obras– parece estar pegado a una pared, como si se tratara de un cartel a través del cual se intentara encontrar a esta persona. Esa búsqueda tendría dos interpretaciones posibles: es *buscado* en tanto perseguido por la autoridad por infringir la ley u oponerse al poder y el orden (como el caso de los cocaleros) y/o es *buscado* por ser aquéllo que se quisiera lograr en tanto defiende su identidad, como una utopía irrealizable.

Esta obra –a cuyo tema el pintor acude de manera regular– podría enmarcarse en un *neo-indigenismo*, pues apela a la figura del indígena, del campesino, a su vida sufrida, a su dureza y a su defendida identidad. Cabe preguntarse si se trata sólo de una denuncia, de



Gastón Ugalde *Campesino* 1994
Técnica mixta sobre lienzo, 183 x 147 cm.
Colección del artista, La Paz.
Fotografía: Alicia Szmukler.

un testimonio, de una obra de protesta social, pues de esta forma la lectura de la misma se simplificaría, planteando una visión esquemática que no rebelaría la complejidad actual del tema campesino[17].

Una de las virtudes de la obra de este artista es que propone recordar la gran presencia indígena andina en el país y en las ciudades, desde un punto de vista opuesto al de la integración, entendiendo ésta como un proceso que puede arrebatar tal identidad. En este sentido, el cuadro de Gastón Ugalde plantea una visión diferente a la de Alejandro Salazar en *Metamorfosis*, como se verá enseguida, pues el indígena no quiere abandonar su identidad para ser aceptado, su mirada parece decir que con toda su fuerza y su ira seguirá siendo indígena.

Pero, además, el campesino está observando con rabia al espectador que lo mira, está enojado con él; ¿será un enojo contra aquellos que compran arte en tanto serían los mismos que han intentado despojarlo hasta de su identidad[18]? Desde esta interpretación, el pintor estaría cuestionando a la clase alta urbana que niega sus orígenes y rechaza y discrimina al indígena.

Otra lectura posible es que la representación de los campesinos en lo urbano se vincularía a un sentimiento de nostalgia de una época que no va a volver y que en realidad es ilusoria. Desde esta perspectiva, lo rural-puro sería una versión (invención o ilusión) urbano-moderna del *paraíso perdido*. Por tanto, la recuperación del tema campesino en su estado de pureza (si bien la pureza que muestra Ugalde se relaciona más bien con principios, con la fuerza de una cultura, y no con una visión armónica de lo rural) sería una fantasía de la sociedad urbana moderna que idealiza lo campesino y lo telúrico porque es imposible volver a ello y porque se distancia cada vez más de esas

---

17 Campra (1982:28) sostenía en relación con el movimiento indigenista de los años 30: "En la denuncia misma, sin embargo, se incuba una de las debilidades del movimiento indigenista, sobre todo en sus comienzos: una visión maniquea y simplista de la realidad. Los personajes resultan enfatizados, reducidos a tipos unidimensionales que se enfrentan de manera irreductible".

18 Se entiende que el enojo no sería porque compran obras de arte, sino porque estas personas formarían parte de un sector económico-social identificado con el rechazo y la discriminación al indígena.

raíces. La compleja aceptación de lo urbano-moderno en sociedades altamente heterogéneas y con un componente mayoritariamente indígena (al menos en sus orígenes) llevaría también a añorar ese *paraíso perdido* que vive a nivel imaginario, idealizándose entonces la cultura indígena. Esta ilusión del *paraíso perdido* se reforzaría además por la *culpa* que se vive desde la sociedad urbana más modernizada por haber contribuído a la desaparición de lo indígena-campesino. Según Bartra, existiría

> ... un proceso mediante el cual se inventa un edén mítico, indispensable no sólo para alimentar los sentimientos de culpa ocasionados por su destrucción [la destrucción del campo, de la cultura indígena], sino también para trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora. ... Estos campesinos pensados desde la ciudad y desde la cultura moderna son el fantasma de recuerdos borrosos en la memoria colectiva: son los ancestros recordados que, como una larva en nuestro pensamiento, se reproducen constantemente. ... El edén subvertido puede ser definido como una arqueotopía; es decir: la imaginación, hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad; pero es una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico. (Bartra, 1987:34.)

En tal sentido, la propuesta de intentar volver a un edén mítico inexistente, además de ser irrealizable, tendría rasgos conservadores.

La representación del campesino puede pensarse también como la representación de un estereotipo: desde el lado de la idealización, el campesino (como en esta obra) es un ser puro, trabajador, respetuoso de sus ancestros y tradiciones, principista y defensor de sus creencias. Ugalde parece rescatar esta figura idealizada que llevaría a reafirmar la hipótesis de Bartra. En lo urbano que tiende a modernizarse cada vez más, la figura del campesino-indígena *puro* es imposible, salvo como utopía (paradójicamente pasada y mítica) de un mundo distinto, paradisíaco y primitivo, y sobre todo ya perdido para siempre.

3. ¿La máscara?: *Metamorfosis* de Alejandro Salazar

Esta pequeña acuarela, de 40 por 40 centímetros, muestra la metamorfosis de una chola "de pollera" que, pasando por una mujer "de vestido" y luego por una "*birlocha*[19]", llega a transformarse en

19 *Birlocha*: mujer joven de origen cholo que deja de usar pollera para adaptarse al mundo urbano.



Alejandro Salazar *Metamorfosis* 1987
Acuarela sobre papel, 40 x 40 cm.
Obra destruída.
Fotografía: Alejandro Salazar.

"gente". Su perfil va cambiando con la ayuda de tintes y maquillaje que modifican el color de su piel y su cabello, su estilo de peinado y su manera de vestir. Cada perfil lleva una etiqueta para identificar en qué etapa de esta transformación se encuentra la mujer.

La obra, profundamente irónica, revela lo perverso que puede ser el choque de culturas en la ciudad, cómo es posible abandonar las propias raíces en función de la adaptación a un medio que rechaza

culturas incluso de las que proviene. Pero el autor va más allá, porque finalmente el migrante, aunque intente ocultar sus orígenes, siempre será diferente, siempre será mirado despectivamente.

En primer lugar, habría dos propuestas *invertidas* para la lectura de este cuadro. Por un lado, la obra invita a compartir el lenguaje del grotesco y el sentido del humor con que el autor muestra la crueldad que puede significar abandonar una identidad. El querer ser aceptado y reconocido como *gente* implicaría para el migrante rural a la ciudad transformarse incluso físicamente para evitar la discriminación. Esa transformación física conlleva la cultural: el solo hecho de querer cambiar el aspecto externo muestra la pretensión de un cambio cultural que llevaría al otro, al físico. Se niegan las raíces porque de otro modo la aceptación es difícil, pero a la vez –y aquí se da la lectura *invertida*– es imposible ocultar esas raíces que son comunes no sólo a los migrantes recientes sino a la mayoría de los habitantes urbanos bolivianos; las mismas raíces tantas veces olvidadas y rechazadas. Así, aun quienes se consideran blancos y occidentales estarían (inconsciente y agresivamente) rechazando su propio origen campesino e indígena. Se trataría de una autonegación de la propia identidad[20].

En este dilema se reflejaría la tensión entre identidad y modernidad. Pero, nuevamente, ¿cómo ser modernos si se niega lo que se es?

Para el migrante rural la ciudad representa lo moderno, la posibilidad de progreso; en tal sentido, identidad y modernización se repelen, se rechazan, se anulan: para modernizarse el campesino, el indígena, debe ocultar su identidad. Su problema –sobre el cual se apoya la actitud discriminadora– sería que esa identidad no puede ser completamente borrada y está *siempre* por debajo de la *máscara*.

20 "Desde el lado del 'negado' (indio, negro, esclavo, mujer, mestizo, campesino, marginal, pobre), el proceso de negación del otro también se vive con más de una cara. Por un lado se introyecta como autonegación, es decir, como cercenamiento de la identidad propia frente a sí misma. Despojado del asidero que podía dispensarle su propia identidad cultural, y del horizonte de sentido que dicha identidad le confería a su vida, navega por una orfandad interminable en medio de un mundo en el que no logra reconocerse. Por otro lado se vive esta negación como una asimilación siempre deseada y siempre frustrada al mundo de lo 'blanco', al progreso, en fin, a la modernización". (Calderón, Hopenhayn y Ottone, 1996:66.)

En la cultura aymara, la máscara sintetiza lo que es aceptado socialmente, es decir, las exigencias en cuanto a comportamientos considerados adecuados en el mundo social:

> La máscara corresponde pues a los ideales, valores y reglas convencionales internalizados por el sujeto y constituye por tanto el aspecto oficial, externo y manifiesto de la personalidad que el individuo expone ante otros. Literalmente es la careta o fachada social destinada a producir una determinada impresión en los demás y a encubrir los aspectos inaceptables del propio carácter. Equivale a las cualidades que la opinión pública atribuye a un individuo, al rol que desempeña en la sociedad y a la imagen idealizada que el mismo sujeto tiene de sí. (Montes, 1984:104.)

Si se considera que el indígena para incorporarse a la sociedad urbana cambia su identidad para lograr mayor aceptación social, la noción de máscara se adecua a esta interpretación.

Ahora bien, *esa "máscara" no siempre es auto-engaño; desde otra perspectiva puede comprenderse como una identidad mestiza y compleja* que, sosteniéndose en la negación del *otro*, no puede ser plenamente asumida.

En segundo lugar, Salazar muestra en su obra la transformación de una identidad íntegra, claramente visible en su complejidad, como lo es la identidad étnica aymara-rural, en otra *no pura*, caracterizada por la mezcla: el migrante rural a la ciudad deja de ser lo que era (deja de tener aquella identidad) para ir transformándose paulatinamente en *"gente"*, tal como irónicamente lo denomina el artista; sin embargo su rostro es el mismo[21]. ¿Qué se pretende esconder detrás del maquillaje y del peinado? Nuevamente, *el rechazo de una sociedad que no acepta al "otro" rechazándose, de esta manera, a sí misma.*

En tal sentido, Calderón, Hopenhayn y Ottone (1996:62) trabajan el tema de la *dialéctica de la negación del otro*, negación cultural que tiene su origen en los procesos fundantes de la conquista, la colonización y la evangelización y cuya idea se refiere a la

> negación cultural (de la mujer, el indio, el negro, el pagano, el mestizo, el campesino, el marginal-urbano, etc.) [que] constituye el cimiento en que a su

21 Un rasgo interesante de la obra es que el primer perfil de la mujer, que es una chola "de pollera", aparece muy nítido, mientras que, en la medida en que va transformándose en "gente" (aludida con el último perfil a la derecha), su rostro pierde nitidez, como su identidad.

vez se monta una larga tradición de exclusión socio-económica y dominación socio-política.

Así, se niega una identidad basada en un tejido intercultural complejo. Tal negación supone no solamente diferenciar al otro de sí mismo sino, inmediatamente, desvalorizarlo, situándolo "del lado del pecado, el error y la ignorancia". Por lo tanto, la conciencia de la diferencia se expresa en términos de negación y discriminación hacia el otro.

No es casual que se haya escogido el rostro de una mujer para representar el tema, pues las mujeres son las *encargadas culturales* de preservar los rasgos identitarios de la sociedad. Por otra parte, el maquillaje y el arreglo del cabello les permiten mayores posibilidades de *engañar* sobre quiénes son realmente.

El cuadro ha sido pintado en 1987, época de migración masiva del campo a las ciudades más importantes, pues el cierre de numerosas minas en 1986 por la caída del precio del estaño y el caos económico que intentaba superar el país, produjo la migración a las ciudades de una gran parte de la población indígena-rural-minera en busca de trabajo. Fue un momento en que, por la presencia indígena masiva, se reactualizó el problema de la adaptación/discriminación. En tal sentido se puede considerar una obra de carácter testimonial.

Alejandro Salazar hace una crítica dura –aunque con mucho humor– sobre la discriminación e invita a reflexionar sobre cómo sería la sociedad si existiera tolerancia, respeto a la diferencia, capacidad de aceptar a quien es distinto; entonces, probablemente no habría necesidad de camuflarse tras un maquillaje, un peinado, un vestido, en fin, un barniz superficial que permita una mayor aceptación. Lo paradójico es que incluso *disfrazadas* las personas seguirán siendo discriminadas porque no pierden esos rasgos que las *delatan*. Así, la integración nunca será completa y llevará el peso de una auto-negación, de un auto-rechazo[22].

22 Bartra (1987:131) apela a la figura del pelado mexicano, traducible a la del cholo, quien reniega de las fuentes de su identidad. "El mito del indio, con su inevitable caudal de tristezas rurales, no es suficiente; el mexicano moderno debe contener la tragedia del mestizaje en un contexto urbano. ... El pelado mestizo es definido como un ser contradictorio e híbrido, en cuyo interior chocan dos corrientes: 'recela de sí mismo, de la parte que en él es extranjera, de los impulsos que lo dirigen a rumbos contradictorios'".

Desde una visión menos drástica, podría apelarse a la metáfora del disfraz –como lo hace Archondo (1992)– para comprender estas sociedades mestizas, caracterizadas no por la sumatoria de aspectos culturales *extraños* a sus orígenes que las *contaminarían*, sino por la creación –compleja y ambigua– de nuevos valores culturales. En tal sentido, el disfraz no sería visto como recurso para una mayor aceptación en el medio urbano sino como resultado de un intercambio cultural desigual donde una cultura, al aprender los códigos de otra (aunque se trate de una cultura dominada y otra dominante), se enriquece a sí misma, al tiempo que se transforma en algo más complejo, pero sobre todo, *auto-resguarda sus valores fundantes* (perspectiva que no coincidiría con la que propone Salazar). Archondo (1992:13) sostiene que

> lo mestizo no sólo es un producto nacido del tejido de una red de interferencias, de superposiciones, de imbricaciones, sino también de formación de nuevos valores.

En esta formación de nuevos valores radicaría la base de una cultura mestiza profundamente compleja.

Es interesante cómo el aspecto externo ("... de pollera", "... de vestido", "birlocha" y "gente", según identifica el pintor los distintos *estadios* de transformación de la identidad) podría convertir a una persona en *gente*, al menos parcialmente. El tema de las apariencias, al cual, desde otra perspectiva, alude Ejti Stih en gran parte de su obra, dejaría en evidencia tres cuestiones importantes:

a) La difícil adaptación de los migrantes rurales a la ciudad: si vistieran distinto, se maquillaran, arreglaran el cabello, etc., serían vistos como *gente* y probablemente mejor aceptados.

b) La negación de la identidad para poder adaptarse a un medio que los rechaza.

De ambos puntos se deduce el tema de la discriminación.

c) El rechazo de las raíces campesinas y étnicas de quienes se autoconsideran *gente*.

De este último punto se desprende la idea de que tal discriminación sería una auto-discriminación no reconocida: se rechaza al otro

porque devuelve la mirada sobre los propios orígenes y sobre el propio pasado, que se quieren olvidar; se niega entonces la base indígena que le da a la sociedad una identidad mestiza y compleja. De este modo, al negar la identidad del *otro*, se estaría negando la propia identidad.

4. No todo es negativo: *Las Primeras Damas* de Ejti Stih

La obra, de 125 centímetros de alto por 163 centímetros de ancho y realizada en acrílico, retrata a quienes fueran Primeras Damas de la Nación entre 1993 y 1997, Ximena Iturralde de Sánchez de Lozada (esposa del Ex-Presidente) y Lidia Katari de Cárdenas (esposa del primer Ex-Vice-Presidente indígena del país). Las dos vestidas de rojo están sentadas en sillas que denotan poder. Ambas parecen estar escuchando atentamente algún discurso en lo que parece ser un evento oficial por la formalidad. La artista –quien ha optado en su última producción por utilizar monocromías en sus obras– escoge para ésta el color rojo: el fondo, las sillas, el sombrero de Lidia Katari y los trajes de ambas son de ese color.

Con gran sentido del humor, este retrato muestra la distancia social y cultural entre estas dos figuras pero a la vez la posibilidad de compartir –a pesar de esas distancias– un mismo espacio de poder. En una visión más optimista que la de Salazar en *Metamorfosis* (cuyo año de realización es anterior), se subraya la posibilidad de la tolerancia y, aún más, de compartir espacios de poder político; es decir, *se enfatiza el acortamiento de las diferencias, al menos en el nivel simbólico.*

Las dos mujeres, aunque de distinta forma, tienen gestos, posturas y actitudes de autoridad; incluso su altura es la misma, lo que parece reforzar la sensación de igualdad entre ellas al menos en ese nivel. Son mujeres en actitud de escuchar al otro, actitud que parece caracterizar más a la mujer que al hombre, dándole a la obra un acento feminista, enfatizando además la idea de la posibilidad de levantar obstáculos para aceptar al otro: el escucharlo implica una actitud de aceptación.

La lectura de esta obra lleva a la pregunta sobre el impacto simbólico que ha tenido la unión entre el Ex-Presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y el Ex-Vice-Presidente Víctor Hugo Cárdenas, más allá



Ejti Stih *Las Primeras Damas* 1996
Acrílico sobre lienzo, 125 x 163 cm.
Colección particular, Santiago de Chile.
Fotografía: Willy Kenning.

de los intereses políticos que involucra un pacto de tal naturaleza y de los efectos concretos que su gobierno haya tenido. Es decir, ¿qué significa tal unión en un país con una presencia indígena masiva como Bolivia, nunca reconocida en los niveles de decisión política? Esta unidad ¿ha beneficiado a los grupos indígenas? ¿En qué sentido? Y, más aún, ¿ha contribuído a un reconocimiento de las identidades múltiples en el país?

Más allá de las respuestas en términos de políticas concretas, en un sentido simbólico parece reforzar la percepción del achicamiento de distancias culturales. En *Metamorfosis* Alejandro Salazar mostraba las dificultades –a nivel simbólico– de inserción del campesino indígena a la ciudad. El vínculo político mencionado –y manifiesto en este cuadro– muestra que el indígena puede ocupar espacios de po-

der, que su autoridad puede ser reconocida y que el color de la piel y la defensa de las raíces culturales no impide tal reconocimiento legal. Se trataría así de *variaciones sobre un mismo tema.*

La obra muestra con profunda ironía las diferencias, pero especialmente deja ver que a pesar de ellas, y sobre todo respetándolas, es posible compartir espacios importantes de poder. Se trataría así del reconocimiento y la aceptación del otro, y por tanto, de sí mismo, conservando las distancias culturales, aunque se trate de un proceso conflictivo y complejo.

5. La ciudad como afirmación, la ciudad como negación

La negación y el conflicto de asumir la propia identidad se expresan en el rechazo al otro considerado diferente y que desde su diferencia devuelve la mirada sobre la propia identidad. Así, se establece una relación de discriminación hacia ese otro porque no sólo es considerado distinto sino inferior, pobre, ignorante, subdesarrollado, perezoso, etc. Es decir, para que el otro pueda ser rechazado tiene que ser subvalorado y descalificado.

Este fenómeno se vincula a la existencia de un patrón histórico de origen colonial de larga duración, a través del cual el discriminador, para afianzar su poder, tuvo que desvalorizar al discriminado, al que, por lo tanto, no consideraba como igual. Se trata de un fenómeno asociado a un acto de carácter colonial a partir del cual se inaugura y se reafirma permanentemente un conjunto de valores, normas, creencias –y, en general, un proceso de socialización reproductivo–, que genera una verdadera cultura de la negación del otro de carácter racista.

Esta cultura muchas veces se prolonga respecto al mestizaje. La denominación de "pueblo enfermo", que utiliza Arguedas, constituye un punto de referencia obligado para ver cómo la reproducción se amplía y genera un propio *campus* de discriminación respecto de los mestizos, creándose también en éstos un conjunto de referentes ambiguos de resistencia y asimilación frente a la discriminación. En este sentido, *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, constituye un lúcido ensayo que empieza a vislumbrar los resultados de semejante proceso de rechazo hacia los mestizos.

Por otra parte, también existen movimientos de resistencia frente a la degradación, que han tenido muchas formas históricas y que reiteradamente han demostrado el carácter irracional del acto discriminatorio. Decenas de movimientos indígenas a lo largo de la historia de Bolivia son referentes de ellos, como también lo son las distintas formas de producción estética y cultural, tanto en el plano de la artesanía como en el del llamado "arte culto". Por ejemplo, en la medida en que la estética boliviana ha supuesto, independientemente de las formas y las corrientes, el tema indigenista-ambiental-natural como objeto estético, ha desmitificado el acto discriminatorio.

Múltiples maneras también de resistencia cultural, estética y social, pueden visualizarse en el denominado arte mestizo, como, por ejemplo, la Virgen de Copacabana en el barroco andino o la Virgen María Auxiliadora, en el chiquitano, hasta las obras más sofisticadas de Sol Mateo, Guiomar Mesa y Roberto Valcárcel, entre otros artistas contemporáneos.

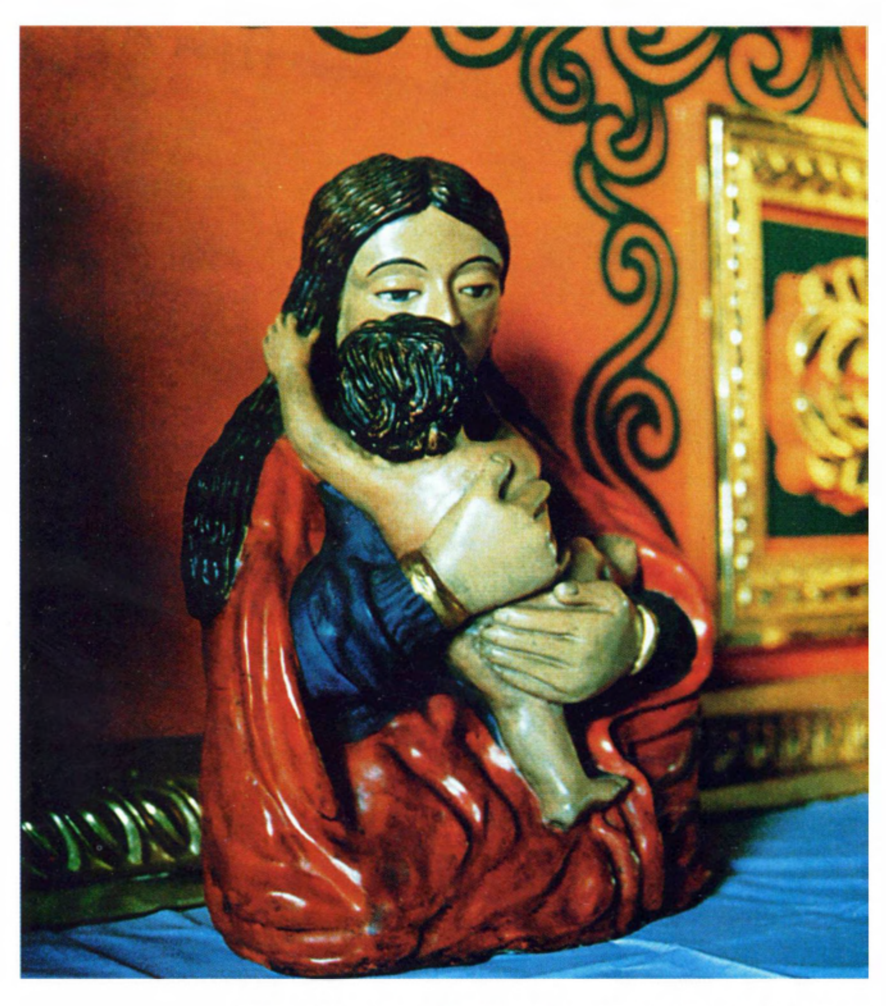
En el plano social, que se expresa también en la creación estética, la figura de Patiño (vinculada a sus éxitos reales en el plano económico mundial, evidenciados, por ejemplo, en los matrimonios de sus hijos con lo más preclaro de la nobleza europea) es quizás uno de los testimonios más fuertes del carácter irracional de la discriminación de la denominada "casta criolla" en Bolivia. De esta manera se evidencian mecanismos de socialización y reproducción cultural propios del patrón histórico de carácter colonial y negador del otro ya mencionado, que anidan en lo más profundo del inconsciente de los bolivianos, especialmente de los grupos medios y altos, con una fuerza a veces incomprensible.

La negación de la propia identidad, como se expuso en este capítulo, nos ubica nuevamente en el tema de la relación de tensión entre identidad y modernidad, pues al no aceptarse plenamente lo que se es ¿cómo se podrá ingresar a la modernidad, cuando un requisito básico de este proyecto cultural era la crítica a la identidad desde una visión de futuro, de progreso de las relaciones y capacidades humanas?

Sin embargo, la discriminación no sólo debe leerse en términos étnicos. La discriminación de la mujer constituye también un tópico



Virgen de Copacabana (Altiplano boliviano)
Iglesia de Copacabana
Fotografía: reproducida del libro publicado por SOBOCE, 1995,
Los cimientos de La Paz.



Virgen María Auxiliadora (Chiquitanía, Oriente boliviano)
Iglesia de Concepción
(Cerámica jesuítica original)
Fotografía: reproducida del libro publicado por la Fundación Cultural Quipus, 1994, *La fe viva. Las Misiones Jesuíticas en Bolivia,* cuyas fotografías han estado a cargo de Peter McFarren.

importante en una sociedad tradicionalista como la boliviana; sin embargo, el tratamiento de este tema en particular desde la pintura no sólo parece delatar la discriminación, sino destacar la afirmación de la mujer como individuo, problemática propia de lo urbano.

Sol Mateo aborda este tema en *Bloody Mary*, pareciendo indicar que la discriminación de la mujer no se evidencia únicamente en los datos estadísticos que exponen las desigualdades en el mercado laboral o en la participación política, sino en algo mucho más sutil. Desde la perspectiva del artista, los preceptos morales conservadores religiosos en general, y católicos en particular, han reprimido las posibilidades de realización de la mujer en tanto ser humano. Pero luego de la lectura de la obra, puede concluirse que tal discriminación se ve reforzada por la idealización de la mujer como madre (y madre virgen, ideal del cristianismo) sufriente, sacrificada y, sobre todo, sin *mancha*. Por tanto, la idealización de la mujer como madre ocultaría en realidad la negación de su libertad como ser humano.

La mujer idealizada es la madre porque, en tanto objeto de culto, es inalcanzable y, desde una lectura psicoanalítica, la mujer inaccesible es la figura materna.

Por otro lado, cabe destacar que la obra subraya sobre todo la discriminación intelectual a la que la mujer ha sido sometida al mostrarse la cabeza, sacrificada, de una mujer. La obra hace una dura crítica al rechazo de una femineidad más plena por parte de la religión y a una visión masculinizada de la sociedad que esa moral cristiana reforzaría, al tiempo que propone una mirada que dignifica a la mujer.

Coincidiendo con la crítica de este artista a preceptos morales religiosos, Ewel parece enfatizar, en su *Tríptico dorado*, el tema de la represión sexual femenina a partir de una óptica intimista que la diferencia de la perspectiva analítica de Sol Mateo. La sexualidad femenina sería sacrificada en el altar que construye esta pintora en pos de mantener una imagen virginal de la mujer, reafirmándose al mismo tiempo, y de manera paradójica, una fuerte esperitualidad femenina.

La lectura sobre la mujer que parece proponer Patricia Mariaca en *En la cuesta de Alhacaba* se aparta de la crítica religiosa, aunque conserva un aspecto místico. La artista parece plantear, desde una perspectiva que profundiza el sentimiento de soledad, una utopía de liberación interna de la mujer. Y lo hace transmitiendo la fuerza poderosa de un deseo, a partir de una postura absoluta e intimista. La sensación de soledad que desborda la obra remite a un rasgo propia-

mente moderno cuando el sentimiento individual adquiere preeminencia con la fuerza del deseo; ésta sería también una característica propia de la vivencia en las ciudades.

Las otras tres obras analizadas se refieren a la discriminación étnica o a la difícil integración del campesino indígena a la ciudad.

En tal sentido, la perspectiva propuesta por Ugalde en *Campesino* remite a una visión idealizada de la identidad indígena que constituiría una expresión neo-indigenista pero que, sin embargo, tiene una propuesta más amplia que la de traer a la ciudad la imagen intacta del campesino indígena puro. Ugalde parece estar mostrando a quienes ven su arte el rencor que este sector tiene por el despojo y la negación a ser aceptados como tales. Sin embargo, también hace pensar en una utopía en tanto cada vez sería más difícil mantener una identidad pura, sobre todo en el contexto del proceso de urbanización creciente. En este sentido, la propuesta de Ugalde parecería retrotraer a una imagen idealizada y mítica, apelando a una especie de *paraíso perdido* donde todo habría sido claramente definible. Las fuentes de este tipo de propuesta parecen ser, por un lado, la nostalgia por un pasado perdido que es, en realidad, imaginario y, por otro, la culpa por la destrucción de un mundo que, si bien no era un paraíso, tenía una clara identidad. Ambas preocupaciones serían típicamente urbanas y remitirían nuevamente a la tensión entre identidad y modernidad propia de este medio.

Desde un punto de vista diferente, Salazar trata el tema de la complejidad de la integración social y cultural en las ciudades en *Metamorfosis*, complejidad que llega a expresarse en el intento de anular la propia identidad para ser aceptado en el medio urbano, aunque esto nunca se logre plenamente. La necesidad de camuflarse para ser mínimamente aceptado tendría un motivo muy concreto: no ser discriminado, objetivo que llevaría, desde una perspectiva extrema, a la auto-negación de la identidad, a no reconocer lo que se es. El rechazo de los orígenes no sólo sería un problema de la población indígena urbanizada sino muy especialmente de los habitantes urbanos auto-considerados no mestizos, más cercanos al mundo occidental. En realidad se trataría de negar no sólo esos orígenes indígenas sino sobre todo la identidad mestiza propia del medio urbano en Bolivia.

Finalmente, en *Las Primeras Damas* Ejti Stih ofrece una visión más optimista del acercamiento cultural en Bolivia. La pintora parece decir: "es verdad, hay diferencias, pero las mismas no son infranqueables y las distancias se han acortado". Expresión de ello, aunque sólo sea en el plano simbólico, sería la alianza en el poder entre un presidente blanco-criollo y un vice-presidente aymara. El retrato de las Primeras Damas (la criolla occidental y la chola aymara), ambas a la misma altura y en una actitud de escucha al otro, parece estar indicando la posibilidad de ese acercamiento y la necesidad de aceptar al otro en una relación de respeto mutuo y, al mismo tiempo, parece constituir una afirmación de la posibilidad de convivir en la diferencia.

CAPÍTULO CUATRO

Viejos y nuevos héroes: la recreación de la identidad

Del amor paceño desaparecido quedó en lengua de aymaras un dolor tan herida la palomitay que cayó guerreando. Dice así: de derrota en derrota la más querida fue cavando esta fosa. País Bolivia se lee, capital Lechín. De noche, en sueños, paró el latido de todos estos llanos callados...

Esa fue la patria, nos decíamos y sus tablas parecían extraviarnos entre sus sollozos.

Raúl Zurita
La vida nueva

La visión de la identidad como referencia común generalizada, invariable y monolítica, viene siendo altamente cuestionada desde el arte. En este sentido, los procesos de fragmentación de la identidad y de aceptación de la coexistencia de múltiples identidades estarían vinculados tanto a un impulso postmoderno internacionalizado tras el supuesto fracaso del proyecto de la modernidad cultural como al crecimiento urbano que empujaría a ver esa diversidad en la vida cotidiana.

Entre quienes plantean estos temas, enfrentándose claramente a una visión homogeneizadora de la identidad, se encuentra Roberto Valcárcel, de quien se analiza aquí su multicuadro *Retrato de Simón Bolívar*. Este artista instala en el espectador un sentimiento de inseguridad frente a la noción de identidad entendida en términos clásicos, cuando él mismo se considera un grupo (el Grupo Valcárcel) y a partir de esa identidad diversa (¿o fragmentada?) propone distintas

visiones sobre un mismo tema; en la obra analizada, se trataría de distintas visiones sobre el héroe fundador de Bolivia (y de la bolivianidad). Por su parte, Guiomar Mesa en *Futbol* parece sugerir la fragilidad de la identidad nacional actual al mostrar al equipo nacional de futbol como el nuevo *"Héroe de la Patria"* capaz, por un instante efímero, de unir a los bolivianos. Habrían quedado atrás las referencias a los héroes fundadores o a la Revolución del 52 y sus consecuencias en tanto acto fundante de una nación renovada. Alejandro Zapata, pintor boliviano-norteamericano que desde 1993 radica en el país, muestra en *San Kurt. Angel caído* la santificación de un anti-héroe convertido en ídolo juvenil por la industria cultural. Su transformación en arcángel parecería indicar una mirada (mística, espiritual) desde el mundo hacia Bolivia. Finalmente, Edgar Arandia parece sugerir una lectura de la Guerra del Chaco que se opone a la *historia oficial* en *El soldado boliviano,* cuestionando uno de los hitos fundantes del Estado boliviano moderno y, por tanto, también de la identidad nacional.

1. Diversidad y fragmentación: *Retrato de Simón Bolívar* de Roberto Valcárcel

Los *multicuadros* de Roberto Valcárcel constituyen una línea de trabajo más o menos reciente a través de la cual el pintor revisa el tema de la identidad replanteándolo a partir de sí mismo: el "Grupo Valcárcel" está conformado por cinco artistas imaginarios que son los que realizan los *multicuadros,* trabajos conjuntos en los cuales él (o los) artista(s) busca(n) la oposición, complementación e integración de diversas técnicas y planteamientos estéticos que han sido parte de una u otra manera de la prolífica producción artística de Valcárcel[1]. A la vez, el artista parece estar interrogando al propio arte cuando combina distintos estilos en lo que finalmente es la obra: *una* unidad artística, a pesar de ser varias a la vez. Desde el punto de vista estético parece tratarse de una crítica a las formas tradicionales de hacer arte.

Se ha escogido para el análisis uno de los numerosos multicuadros que constituye parte de una serie de personajes tratados desde

1 Cf. Valcárcel, 1995.



Roberto Valcárcel *Retrato de Simón Bolívar* 1994
Técnica mixta sobre madera, 66.5 x 164 x 12 cm.
Colección Familia Romero - Pinto, La Paz.
Fotografía: Pedro Querejazu.

distintas perspectivas artísticas por el "Grupo Valcárcel". En *Retrato de Simón Bolívar*, el Grupo propone diversas miradas sobre este personaje histórico a través de cinco paneles integrados en una obra por un ancho marco de madera pintada de color gris brillante. Cada panel muestra una visión diferente de Bolívar. La obra está realizada en técnica mixta sobre madera, mide 66,5 centímetros de alto por 164 centímetros de ancho por 12 centímetros de profundidad y está fechada en 1994.

En una propuesta clásico-académica, el primer panel muestra un retrato de Bolívar realizado en lápiz sobre madera, en el cual el personaje es retratado desnudo y muy joven, aunque –incluso en su desnudez– en un gesto de poder; sin embargo, ésta parece constituir una visión humanizada del personaje, pues al haberlo desnudado lo expone ante la mirada del observador. Pero aún en su desnudez, Bolívar parece no perder autoridad ni sentido del poder.

El segundo panel muestra un retrato de Bolívar en intensos colores que remiten al Arte Pop. Su rostro evidencia más bien al héroe frío y cerebral, con una mirada desafiante y temible, mientras que su traje de militar es ridiculizado por la incorporación de exageradas y caricaturizadas condecoraciones; de este modo parece enfatizarse, desde una perspectiva sarcástica, la grandeza del Libertador; por detrás aparece una construcción que remite a la imagen de un Arco de Triunfo, reforzando la visión del vencedor, del héroe, del victorioso.

El tercer panel es un pequeño montaje cuya imagen central es una caricatura del conocido retrato de Bolívar realizado por Gil de Castro en el siglo XIX y cuyo original se encuentra actualmente en la Casa de la Libertad en Sucre. Se trata de una visión irónica de la imagen más difundida de Bolívar. Este retrato hace pensar en Bolívar como personaje de una serie de *dibujos animados* infantiles, siendo, paradójicamente, una copia casi exacta del lienzo de la Casa de la Libertad. En tono de sorna, este panel parece ser una crítica feroz a la visión idealizada de los héroes, a la manera en que se construyen los ídolos y a la idolatría por la cual éstos quedan convertidos en caricatura, desapareciendo la persona, perdiéndose su singularidad. El ídolo se transforma en objeto, en fetiche al cual se le adjudica perfección y



José Gil de Castro Retrato de Simón Bolívar Siglo XIX
Casa de la Libertad (Sucre)
Fotografía: reproducida del texto de De Mesa y Gisbert, 1992, *Sucre. Bolivia.*

protagonismo en eventos formidables. Al caricaturizar al héroe, el pintor parece criticar de manera sarcástica esta perspectiva del ídolo.

El cuarto panel está compuesto por dos pequeños *slides*, colocados cual si fueran un par de ojos, y una ranura debajo como si fuera una boca. Parece tratarse de un rostro postmoderno y fragmentado del Libertador. Este panel alude a la incorporación de la fotografía por parte del artista dentro de su producción plástica así como a una serie anterior de "casas-rostro".

Apelando al arte conceptual, tres palabras conforman el último "retrato" de Bolívar: "Desmesurado", "Obsesivo" y "Genial".

La obra lleva a un cuestionamiento no sólo del tema de la construcción de –y la mirada sobre– ídolos y héroes sostenidos en *lo alto* por fuertes creencias populares y por una *historia oficial* que apela al ejemplo de seres humanos idealizados, inexistentes como tales pero que constituyen parte importante del imaginario social que *inventa* (en el sentido de que construye) lo nacional. También sugiere un replanteamiento del tema de la identidad entendida de manera monolítica, y esto no sólo para el caso que estamos analizando, sino para sus multicuadros en general. Se trataría de una crítica a la noción de identidad firme y segura, válida eternamente y sin *rajaduras*; así, una lectura posible lleva al reconocimiento de que la identidad cambia, pero sobre todo que en sí misma es diversa y por tanto imposible de unificar. ¿Se tratará de evidenciar la crisis por la que atraviesa la noción de identidad? En todo caso sí parece insinuarse el distanciamiento de un *concepto de identidad* que la entendía como homogeneizadora.

El tema remite a la complejidad de la noción de *identidad* en tiempos en que nos enfrentamos a un mundo cada vez más globalizado culturalmente (vía los medios masivos de comunicación y las transnacionales) pero, paradójicamente, más fragmentado socialmente. ¿Qué es hoy la identidad? ¿Es posible hablar de identidad comprendida en los términos clásicos que la equiparaban a nacionalidad o a etnias? Pareciera que tal concepto de identidad ha perdido utilidad para comprender los procesos actuales que ocurren en el mundo y también en Bolivia.

El concepto tradicional de identidad hacía referencia al acuerdo en relación a ciertos valores, ideas y/o creencias, que permanecerían sumamente estables, invariables. La referencia a la *identidad nacional* implicaba la aceptación de un conjunto de valores y atributos que configuraban la nacionalidad. La pregunta sobre la identidad desde la pintura boliviana se produjo en distintos momentos históricos; sin embargo, esa preocupación muchas veces parece haber partido de una comprensión rígida y simplificadora de la identidad.

A través de los multicuadros, Valcárcel parece realizar una crítica a ese concepto de identidad que tan importante papel jugó en Bolivia sobre todo a partir de la Revolución del 52. Ese concepto que vinculaba la identidad con la nación ya no permitiría aprehender la complejidad de la sociedad boliviana, una sociedad pluricultural y altamente fragmentada y vinculada a los procesos de globalización, no sólo política y económica, sino especialmente cultural. Los tan mentados procesos de internacionalización de la política, la economía y la cultura, el rol central de los medios masivos de comunicación, el fracaso de los regímenes nacional-populares en América Latina y consiguientemente de la idea monolítica de nación, el reconocimiento de espacios locales autónomos, los desplazamientos migratorios, entre otros fenómenos, constituyen elementos determinantes de la crisis de aquel concepto cerrado de identidad. Como apunta Merewether,

> Historias de despojo, fragmentación y desplazamiento se vuelven el terreno inestable para la formación de identidades en términos de género, raza u origen cultural. (Merewether, 1993:145[2] . Traducción de la autora.)

Asimismo, la aceptación de la pluralidad y la heterogeneidad es un factor que ha contribuído a modificar aquella noción clásica.

El concepto de identidad se ha complejizado, pues se la percibe actualmente como un permanente y dinámico campo de negocia-

---

2 El mismo autor (1993:145) agrega que varios pintores latinoamericanos "exploran el cuerpo humano, por un lado, como sujeto de -o zona de mediación entre- procesos y tecnologías de civilización y, por otro, como la corporización de la memoria y el inconsciente. Subjetividad e identidad emergen de la transacción entre estos dos dominios". (Traducción de la autora.)

ción y transacción de valores en el contexto de relaciones de poder. Hoy, *hablar de identidad es hablar de identidades*, pues éstas son comprendidas a partir del reconocimiento de su fragmentación, complejidad, diversidad y desigualdad.

Por tanto, la crítica implícita en los multicuadros de Valcárcel remitiría al reconocimiento no sólo de la diversidad que es la propia identidad, sino también de la complejidad de su análisis por la alta heterogeneidad y fragmentación social y cultural. La identidad ha dejado de ser monolítica para trasformarse en un *mosaico* difícil de captar en su complejidad.

En *Retrato de Simón Bolívar*, al ser cuestionada la visión de una de las figuras más difundidas de Bolivia parece cuestionarse también la comprensión de uno de los fundamentos o pilares del país, pues Bolívar fue su fundador y quien dio su nombre a la nación. Si la identidad de Bolívar no es una –y por tanto no es clara y definitiva– y más bien depende de quien la mire, ¿qué podría esperarse de la identidad nacional boliviana? En todo caso, parece poder interpretarse que esa identidad es fragmentada y diversa, como las variadas imágenes de un Bolívar que es uno y varios a la vez. El reconocimiento de tal heterogeneidad, que no carece de ambigüedad, socavaría las bases seguras hasta no hace mucho tiempo, pero a la vez implicaría un paso adelante en la comprensión y aceptación de lo que son Bolivia y los bolivianos.

2. Héroes nuevos y efímeros

2.1. *Futbol* de Guiomar Mesa

Este óleo, de 170 por 170 centímetros, formó parte de la exposición denominada "Hora Cívica" dedicada a los héroes nacionales de la historia y la actualidad bolivianas y a los mitos que fundan la nacionalidad del país.

La artista sobrepone a un fondo de césped de una cancha de futbol la fotografía de la Selección que clasificó al Mundial de Futbol de 1994. En esta fotografía, pintada en blanco y negro, aparecen única-

mente los colores rojo, amarillo y verde en las insignias de la Confederación Boliviana de Futbol, el gorro del arquero y los banderines que sujetan tres de los jugadores, enfatizando los colores patrios. De la parte superior del cuadro cuelgan la camiseta de la selección y un par de zapatillas marca "Umbro"; en el borde inferior de la fotografía hay una pelota. Como primer plano de la obra, la artista ha yuxtapuesto a la fotografía de la Selección la imagen de la Virgen de Copacabana que sostiene en su brazo al niño Jesús y a una pequeña pelota de futbol, junto a una fotografía del Director Técnico de ese momento, Javier Azkargorta, y otra de un *yatiri*[3] leyendo en hojas de coca la victoria de Bolivia en un partido con Brasil. La imagen de la Virgen y una radio reposan sobre una mesa cubierta por un mantel blanco. Cuatro velas encendidas y un vaso con rosas están puestos a manera de ofrenda a estas imágenes. La obra parece presentar un tributo rendido a la Selección Boliviana de Futbol como figura *heroica* nacional contemporánea, ya que el pequeño altar confronta al espectador de tal manera que éste termina siendo quien realiza la ofrenda.

Además, en la fotografía del equipo aparece retratado el jugador Agustín Ugarte, estrella del equipo que ganó un campeonato sudamericano en los años 60. No resulta casual que la artista haya incorporado a este jugador, pues hace recordar otro de los momentos cumbres en el cual el país se unió gracias al deporte. A través del sentimiento de unidad generado por el futbol, éste quedaría convertido en símbolo de la identidad nacional. Tanto en los 60 como en 1994, por la actuación del equipo nacional en los torneos, ese sentimiento se habría profundizado.

La ofrenda que realizan la pintora y el espectador a través de esta obra parece remitir al tema del sincretismo religioso propio del país. Tal ofrenda incluye la santificación del equipo y de un personaje muy querido por la gente (que, paradójicamente, es extranjero, más aún español) por haber revalorizado a Bolivia a través del futbol, dándole confianza en sí misma y aumentando su autoestima. El Director Técnico queda santificado a través de su pequeña foto ubicada en el altar que semeja la estampita de un santo.

---

3 *Yatiri:* el que sabe o suele saber. Personaje con poderes gracias a la energía del rayo, que sabe del espacio-tiempo por intermedio de la coca y suele dar ofrendas y ritos a los dioses. (Layme, 1992.)



Guiomar Mesa *Futbol* 1995
Oleo sobre lienzo, 170 x 170 cm.
Colección Familia Romero - Pinto, La Paz.
Fotografía: Pedro Querejazu.

En la obra, el seleccionado viene a ocupar el lugar del héroe nacional, es el nuevo ídolo: de ese modo se banaliza la figura tradicional del héroe, aquélla ligada al éxito de las batallas militares o políticas y a los gestos revolucionarios. La banalización del héroe (transformado en ídolo) se une al abandono de los héroes anónimos que en realidad siempre estuvieron olvidados, como puede verse en *... abandonado, sin comando ni refuerzo*, que constituye parte de la mis-

ma serie "Hora Cívica" y que se refiere a los héroes anónimos de la Guerra del Chaco, esos beneméritos sin nombre[4].

El equipo quedaría así ubicado al nivel de los representantes nacionales que, cuando son exitosos, se quisiera tener. Los representantes de la nacionalidad boliviana –un país fragmentado por su componente étnico diverso, su alto regionalismo y la complejidad social y cultural– tienen en la pelota, la polera y las zapatillas, pero sobre todo en su ánimo y su capacidad de vencer a los otros (extranjeros), sus instrumentos de lucha.

¿Qué significa que hoy los jugadores de la Selección Nacional de Futbol sean los más fieles representantes de la nacionalidad? En todo caso, la pelea que ellos lideran es una pelea despolitizada y sin ideología, aunque defiendan la bandera nacional. Este tema parece replantear la cuestión en torno a qué es hoy lo nacional, a partir de qué intereses comunes es posible identificarse.

Las victorias o derrotas de un seleccionado nacional no sólo dan la imagen (deportiva) del país frente a sí mismo sino también frente a los otros. Hoy pareciera que pocos factores pueden viabilizar una cierta unidad nacional: ni la política ni la cultura, en un país altamente diverso, parecen ser los caminos. Quedarían algunos pocos valores y sentimientos compartidos y quizás, entre ellos, el que más respuesta, entusiasmo y cohesión genere sea el futbol. Sin embargo, ¿qué valores puede generar el futbol más allá de un sentimiento efímero de unidad?

Que un equipo deportivo sea elemento unificador y que el grado de cohesión nacional dependa de sus éxitos o derrotas, lleva a pensar sobre el fracaso de los valores que sostenían la idea de nación, sobre el resquebrajamiento de aquellos valores fundantes de la Revolución del 52 cuyas consecuencias animaron un sentimiento de unidad boliviana en torno a un proyecto de bienestar para todos los habitantes del país, sobre todo de integración de los más excluídos: campesinos e indígenas. Frente el eventual fracaso de estos valores pareciera que la política ha sido incapaz de reemplazarlos por otros derivados de la democracia. Ante la referencia a *lo nacional* a través de la imagen del Seleccionado de Futbol surgen preguntas sobre la validez de políticas

4 Véase lámina en página 142.

que pretendieron, sin éxito, homogeneizar culturalmente la sociedad boliviana en torno al proyecto nacionalista.

En la actualidad, han adquirido importancia las ideas en torno al respeto a la diversidad cultural, pero éstas también llevan a pensar sobre las dificultades de lograr cohesión nacional en torno a valores culturales comunes. Así, sólo quedarían débiles imágenes, como la del futbol.

Se trata, entonces, de una lectura pesimista sobre las posibilidades de lograr consenso en relación a una identidad nacional hoy fuertemente cuestionada. De este modo, la obra quedaría vinculada a la recién analizada de Roberto Valcárcel, en la que se desmitifica al héroe, por un lado humanizándolo y, por otro, caricaturizándolo, cuestionando así la propia idea de ídolo, tratándose en este caso del héroe fundador de Bolivia y de la nacionalidad boliviana.

Aunque pasa casi desapercibido, la artista parece insistir –como en gran parte de su obra– en el tema de los orígenes de la identidad compleja boliviana. La Virgen de Copacabana (*representante* boliviana de la Virgen María) tiene en sus brazos al niño Jesús y a una pelota de futbol. La Virgen tiene en sus brazos a los dos hijos (o a las dos facetas de su hijo: Bolivia): al hijo sacrificado del cristianismo (Jesús) y al hijo de la Tierra (Bolivia, en tanto la pelota resumiría la imagen efímera de nación dada por la Selección) que también se sacrifica pero que, como la Selección de 1994, lucha y pelea. La Virgen de Copacabana aparecería así encarnando la figura del sincretismo cultural y religioso: es la madre de Cristo y es la madre de Bolivia. El niño y la pelota[5] simbolizarían a esos bolivianos –nuevos héroes– que defenderán la identidad nacional sincrética y quedan convertidos así en símbolos de los bolivianos, de los hijos de esta tierra, abrazados por su madre, la Virgen. La conciencia de esta identidad compleja, ¿será el nuevo fundamento para que nazca fortalecida esa renovada identidad?

2.2. *San Kurt. Angel caído* de Alejandro Zapata

Alejandro Zapata presentó este óleo al concurso de "Arcángeles contemporáneos" convocado por la Galería Arte Unico (actual-

5 La presencia del niño fundamenta el simbolismo otorgado aquí a la pequeña pelota.

mente Es-art) en 1995. A diferencia de muchas obras que participaron del concurso, ésta no está inspirada directamente en la serie de arcángeles de la Iglesia de Calamarca. Zapata retrató a Kurt Cobain como ángel, con alas y un lancero que termina en forma de cruz, enfatizando el uso del dorado; a sus lados, dos rosas blancas, elemento reiterativo en la obra de este artista. El personaje es santificado por el artista al ponerle una aureola alrededor de la cabeza. A manera de rótulo aparece en el cuadro el título de la obra.

Kurt Cobain fue el líder del exitoso grupo de pop-rock "Nirvana" y se suicidó en 1994 cuando apenas tenía 27 años, convirtiéndose desde entonces en un símbolo de parte de la juventud contemporánea. En las propias palabras de Zapata es "un símbolo de nuestros tiempos: un héroe creado por nuestros tiempos pero que no quiso estar ahí y se fue"[6]. La obra de Zapata muestra tal vez cómo parte de la juventud ha santificado a este personaje; la referencia al dorado da carácter místico a la imagen.

Es interesante notar que, como señala Gisbert, los nombres de la serie de Arcángeles de Calamarca provienen del Libro de Enoc y representan fenómenos naturales, estrellas y planetas, y que

> El ángel caído Lucifer es el Lucero (la estrella de Venus) única que no tiene lugar fijo en el firmamento por ser planeta y que por lo tanto en su movilidad aparenta una caída. (Gisbert, 1980:87.)

De acuerdo al título que dio Zapata a la obra, *San Kurt. Angel caído*, Kurt Cobain sería, valga la paradoja, un ángel diabólico (¿o un diablo oculto bajo la figura del arcángel?), remitiéndonos a los ángeles diabólicos de Marcelo Suaznábar (los cuales también interpretaban música), aunque en esta obra con nombre y apellido.

Kurt Cobain, a pesar de poder ser demonio, ha quedado santificado. La pregunta que surge es ¿por qué este personaje adquiere hoy categoría de santo?

Cobain se transformó en un ídolo para muchos jóvenes y adolescentes que probablemente vieron en él la personificación del

6 Cf. entrevista realizada al artista, 9-5-96.



Alejandro Zapata *San Kurt. Angel caído* 1995
Oleo sobre lienzo, 50 x 50 cm.
Colección particular, Madrid.
Fotografía: Wolfgang Schüller.

enfrentamiento a valores tradicionales de la sociedad, la actitud de rechazo frente al mundo (reflejada en el tipo de música del grupo al que pertenecía), ante el cual Cobain se rebelaba de manera individualista a través de la música, es decir, sin proponer una revolución ni llamando a la gente a manifestarse, sino expresando su rechazo del mundo a través de su propia forma de actuar y cantar.

Sin plantear nuevos valores ni vislumbrar salidas, Cobain aparecía oponiéndose al orden social tradicional de manera individualista; sin embargo, se trataba también de una persona que, a pesar de tener éxito y dinero (patrones ambicionados por la sociedad de consumo), decidió quitarse la vida. En tal sentido, su suicidio parece reafirmar tanto el rechazo a ciertos valores predominantes en el mundo moderno –a pesar de ser él mismo producto de ese mundo– como su autonomía individual. El éxito y dinero de este mundo no bastarían para ser feliz y el sujeto en su individualidad puede optar por otra alternativa. La elección de la muerte también parece indicar la falta de visualización de salidas, de cambio: no se comparte la filosofía predominante en el mundo de hoy y, como uno no puede sustraerse a ese mundo pero tampoco encuentra otros valores posibles, se acaba con la vida. Esta decisión es total y absolutamente individual: se es sujeto autónomo con una capacidad última de incidir, sino sobre el mundo, sí sobre la propia vida. Así, el suicidio representaría, de manera extrema, la autonomía absoluta del sujeto. En tal sentido, Kurt Cobain constituiría la imagen opuesta del *yuppie*, que ha sido y es aún un modelo de joven exitoso ampliamente extendido en los sectores medios altos. Desde este punto de vista, el personaje se plantea como modelo (¿o anti-modelo?) juvenil, a partir de patrones norteamericanos que tienen gran influencia en nuestros países por el fuerte impacto de la industria cultural.

Kurt Cobain se transforma en símbolo y desde allí puede ser santificado. Sin embargo, en su santificación habría una búsqueda mística, de espiritualidad, lo que puede vincularse a lo que el propio artista califica como influencia de Bolivia en su pintura: el interés por lo religioso ligado a un sentimiento místico, no institucional. La *arcangelización* de Cobain, la referencia al dorado y al barroco, ratificarían tal influencia.

Si bien el personaje retratado tiene alcance internacional, su *arcangelización* constituiría una mirada desde el mundo hacia Bolivia, pudiéndose incluir dentro de la serie de arcángeles malvados. Se trataría de un anti-ídolo, en términos de la propia sociedad occidental, pero que se vuelve ídolo para parte de la juventud y por tanto puede ser santificado por ella. Sería una mirada ambigua del santo, pues éste queda identificado a la figura de un anti-modelo. El arcángel

como símbolo sincrético queda claramente evidenciado en esta obra que une lo moderno con lo barroco colonial, actualizando la mirada sincrética al tomarse como referencia un ídolo-mítico actual –incluso postmoderno– desde la perspectiva sincrética de Bolivia.

3. La otra cara de la historia: *El soldado boliviano* de Edgar Arandia

Esta obra, de 120 centímetros de alto por 136 centímetros de ancho realizada en acrílico sobre aglomerado, forma parte de un conjunto que el artista realizó en torno al tema de la Guerra del Chaco en 1993, a partir de una relectura de su historia que lo impactó profundamente.

Como fondo, infinidad de siluetas iguales de personajes con cascos que representan a los soldados bolivianos que lucharon en la guerra. Estas siluetas están tajeadas por una cruz roja, como si fuera el conteo de las vidas que se iban perdiendo en el transcurso de la guerra. Sobre este fondo aparecen cinco personajes: un soldado con su casco y un militar de jerarquía con la mano en el pecho por encima de sus condecoraciones, en el lado izquierdo; un hombre con sombrero de copa que con su rostro de color verduzco mira directamente al espectador, en el centro; a su derecha, un hombre robusto con un largo abrigo; debajo de estos dos personajes una niña con rostro inocente unida por una flecha roja a la silueta del último soldado sobreviviente, puesto que no tiene la cruz roja. El conjunto de personajes parece reunir las figuras claves que participaron en la guerra.

A través de esta obra (que establece un diálogo estético con el muralismo –sobre todo con el mexicano José Clemente Orozco y el boliviano Miguel Alandia Pantoja– por el carácter narrativo de un hecho histórico) Edgar Arandia parece plantear la injusticia de la guerra. Tal injusticia se evidenciaría en la muerte de inocentes que nada tienen que ver con los intereses de la oligarquía (representada probablemente por el personaje con rostro color verduzco) y cuyo Estado (representado, creemos, por el hombre con abrigo que parece asir algo con las manos ¿dinero, quizás? ¿se tratará de un Estado corrupto?) se distancia de ellos, dejándolos huérfanos, como lo sugiere la obra de Guiomar Mesa *... abandonado, sin comando ni refuerzo.*



Edgar Arandia *El soldado boliviano* 1993
Acrílico sobre aglomerado, 120 x 136 cm.
Colección del artista, La Paz.
Fotografía: Alicia Szmukler.

La pintora, empero, parte de una perspectiva que se sitúa más en el sentimiento de pena y abandono de los propios soldados que en la visualización de los responsables. Esta última obra produce una tristeza profunda cuando se toma conciencia de la inutilidad de una guerra, cuyos vestigios no serán nunca borrados para quienes la vivieron y en ella pelearon que hoy, sin embargo, son héroes olvidados, no reconocidos, tristes, pobres. La guerra la padecieron hombres concretos que hoy son viejos abandonados. La guerra en función de la defensa de *lo nacional*, pero *lo nacional* desprovisto de humanidad, desprovisto de los hombres nacionales que pelearon por la defensa de esa nacionalidad. ¿Qué es *lo nacional* si no se encarna en



Guiomar Mesa ... *abandonado, sin comando ni refuerzo* 1995
Acrílico y collage sobre lienzo, 180 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.
Fotografía: Antonio Suarez.

los seres que componen ese concepto que de otro modo sería abstracto? Así, la *identidad nacional* es cuestionada desde su falta de humanidad y finalmente en tanto *slogan* en beneficio de intereses específicos.

Siguiendo con el cuadro de Arandia, en él se muestra también al héroe desconocido, siempre al final, de fondo, frente a quienes obtienen títulos y se vanaglorian por una victoria, frente a quienes deciden la guerra. De esta manera, el artista parece mostrar a los sepultureros de los hombres que pelearon en la guerra, para quienes estos últimos sólo son cruces, muertos, obligando al espectador a enfrentarse hoy con aquellos responsables que aparecen en primer plano. Se trataría, desde la memoria crítica, de revivir un acto doloroso en el presente. En tal sentido, la presencia de la niña parece remitir a la propia Bolivia que está naciendo como Estado. Esta mujer, ¿será la Bolivia joven en tanto Estado moderno que está sufriendo por sus hijos que la defienden en una lucha injusta y sin sentido[7]?

Los soldados que pelearon en el Chaco eran sobre todo indígenas del altiplano, aspecto que refuerza la consideración de víctimas, pues luchaban por motivos para ellos desconocidos (o que, en todo caso, estaban muy lejos de representar su interés particular), por una nación que no los integraba como ciudadanos y, finalmente, en un territorio que distaba enormemente del suyo, en medio de la sequedad y de un calor al cual no estaban acostumbrados:

> Sólo los soldados vivieron [la guerra] realmente: fue como una guerra colonial en nuestro propio territorio; una guerra en un suelo desconocido y hostil; una guerra en un predio lejano, más lejano que si fuera extranjero, una guerra en un paraje despoblado; una guerra en una tierra estéril; una guerra en un planeta gris, donde ni la sangre era roja, sino terrosa y sucia; una guerra en un mundo sin vida, a no ser la de los insectos y serpientes; una guerra en un lugar sin paisaje y sin tiempo... una guerra sin odio, porque fue una guerra sin amor. Ningún soldado boliviano amaba la tierra por la cual luchaba y por la cual moría. (Baptista, 1976:34.)

---

7 Su imagen trae el recuerdo de la cueca: "Si aún queda llanto en tus ojos/para llorar mi partida/no llores mientras la vida/deje un minuto al amor/y ese minuto de vida/a la orilla de la muerte/tiene el encanto de verte/*resignada ante el dolor.*/Llorarás cuando mañana/ya de mi nadie se acuerde/porque en el infierno verde/*sólo Dios se acordará*". Las cursivas pretenden subrayar el vínculo entre resignación y fatalismo, por un lado, y fuerte religiosidad, por el otro.

Por otra parte, las diferencias sociales y raciales se mantenían en el frente de batalla. En la primera línea de combate iban los indígenas, muy raramente un mestizo y nunca un blanco:

> ... aún en las líneas del frente, fue el indio quien hizo todo el trabajo y quien se arriesgó más. Fue el hombre de choque, el soldado raso de primera línea y el que ofrendó más que otros su vida por la nación. (Klein, 1968:212.)

Lo amargamente irónico es que se trataba del mismo indígena a quien la nación excluía como ciudadano y que era explotado económicamente en el campo por los hacendados; se trataba del indígena que no entendía ni compartía los *intereses nacionales* de la guerra.

Edgar Arandia parece enfatizar también la mirada sobre los distintos intereses, en algunos casos opuestos, de los diferentes grupos que participaron en la guerra: la oligarquía, el Estado, la jerarquía militar, los soldados. Según Klein (1968), las relaciones entre el Ejecutivo y el Ejército fueron de oposición y disputa. Arandia estaría mostrando tales controversias a través de las distintas direcciones que asumen los personajes.

El pintor parece desmitificar la Guerra del Chaco, en tanto acto heroico de sus artífices, cuestionando la visión sobre uno de los hechos fundantes de la Bolivia moderna, mostrando la otra cara de la moneda, develando los intereses ocultos, el otro rostro de la *historia oficial*, y haciendo reflexionar sobre los verdaderos héroes, aquéllos hombres desconocidos y anónimos. Arandia parece mostrar la mentira de una versión oficial de hechos que van configurando una cierta forma de mirar el país. Desde la crítica que se hace en esta obra, esa historia quedaría cuestionada y en consecuencia también los hitos fundantes a través de los cuales se genera una manera específica de interpretar la nacionalidad y los sentimientos patrióticos.

De este modo Arandia, a través de una lectura satírica de un acto de muerte, parece mostrar lo que se olvida de un hecho histórico, recordándonos que la Bolivia moderna nació del sinsentido de una guerra inútil y, al mismo tiempo, de un acto de profundo dolor y traición.

4. Viejos y nuevos héroes: la recreación de la identidad

La crítica al concepto de identidad nacional se realiza a partir de distintas perspectivas. El cuestionamiento a la identidad comprendida en términos clásicos, cerrados, monolíticos, parece ser un punto de interés para varios pintores, tal como lo expresan algunas obras analizadas en este capítulo.

La revalorización de la diversidad cultural, el resquebrajamiento de la identidad nacional producida por la crisis de proyectos nacional-populares, la ampliación del conocimiento de diversas realidades gracias a la extensión de las redes de comunicación, los flujos migratorios cada vez más complejos y la globalización cultural, económica y política, son algunos de los fenómenos que han influenciado la revisión de ese concepto clásico.

Se agrega a esto una crítica dura a la idealización de los héroes, por un lado porque ellos fueron seres humanos y no dioses y, por el otro, porque han sido producto de una *historia oficial* que parcializa la comprensión de la historia.

Por otra parte, frente al resquebrajamiento de aquella identidad nacional apoyada en la memoria de los grandes héroes y de los hechos fundantes de la Patria, hoy sólo quedarían momentos efímeros y frágiles de sentimiento y fervor nacional.

En este contexto, Valcárcel –en discusión con la visión fomentada en el arte local por la tendencia social– parece cuestionar la noción de una identidad sin fisuras que orientó el proceso revolucionario iniciado en el 52. Contrariamente a esta postura, y enfrentando al espectador ante su propia posible fragmentación, el "Grupo Valcárcel" parece plantear la existencia de diversas identidades en lo que parece una unidad a través de sus multicuadros. Así, la tendencia a la fragmentación y la diversidad coexistirían en el individuo y más aún si se trata de identidades grupales. Sería preciso comprender el tema de las identidades desde esta perspectiva para no caer en nuevos totalitarismos que pretendan indicar la *visión correcta*: todas pueden serlo e incluso todas pueden convivir de manera simultánea.

Por otra parte, el pintor caricaturiza la imagen de Bolívar, fundador de la nacionalidad boliviana, ridiculizando la visión mítica del héroe y la nacionalidad: el héroe como ser perfecto no existe en realidad porque también ha sido un ser humano. ¿Por qué la necesidad de volver mitos a figuras valiosas pero humanas al fin?

Guiomar Mesa en *Futbol* pone en evidencia la crisis de la *identidad nacional* cuando propone como nuevos héroes a los jugadores de la Selección Nacional de Futbol, a la cual se le rinde tributo. Esta propuesta remite a la carencia o la pérdida de referentes nacionales estables que puedan dar solidez a la idea de nación. Frente a esta falta, quedarían sólo momentos efímeros en los que se logra un sentimiento de unidad y de pertenencia a una misma y única comunidad. Así, los referentes serían cada vez más frágiles y, por tanto, el sentimiento de cohesión propio de la identidad, cada vez más inestable, pues los antiguos ideales (propuestos por los "Padres" de la Patria o por los revolucionarios del 52) habrían fracasado.

Sin embargo, creemos, la pintora deja abierta una puerta: ¿no será el reconocimiento del sincretismo, como característica determinante, esencial para aceptar una identidad ambigua y compleja? Pareciera que sin esa conciencia, sin esa aceptación de lo que son los bolivianos, lo que los mantenía unidos se desvanece y sólo se puede apelar a lo efímero y frágil, por ejemplo, al futbol.

Desde una lectura diferente, que parece mirar Bolivia desde el mundo, Zapata propone la *arcangelización* de un anti-modelo al cual santifica en *San Kurt. Angel caído*. Esta obra constituye una valorización de un personaje que se rebela de manera individualista frente a un mundo del cual es su producto: la industria cultural y la sociedad de consumo. Su suicidio apela a un acto de absoluta libertad del sujeto cuando ya no encuentra salidas y, habiendo sido exitoso en términos de esa cultura, decide mostrar que la felicidad en la vida puede no medirse con aquellos patrones culturalmente extendidos.

El anti-modelo se vuelve modelo en la obra de Zapata, quien santifica a un *demonio*, a un individuo que rechaza el mundo en que vive y que, paradójicamente por eso, se convierte en ídolo. Como en el caso de *Futbol* aquí también el ídolo es visto como efímero y frágil,

en tanto no logra generar identidades fuertes porque no tiene ideales que lo sostengan. ¿Son estos nuestros héroes modernos, o mejor, postmodernos? ¿Se los puede llamar héroes?

En *El soldado boliviano* Arandia propone una visión crítica y dolorosa de la historia oficial sobre la Guerra del Chaco, mostrando la otra cara, es decir, los muertos, los héroes anónimos, frente a los poderosos que deciden la suerte de miles de personas cuyos intereses no comparten.

El pintor trae así a la memoria el dolor y la pérdida sobre los cuales se fundó el Estado boliviano moderno. Acercándose a la pintura narrativa, y manteniendo un diálogo con el muralismo de los años 50, Arandia realiza un cuestionamiento a uno de los hechos fundantes de la bolivianidad moderna y deja en el espectador la necesidad de la duda y la revisión, pues se trata de una visión crítica sobre la memoria histórica.

CAPÍTULO CINCO

Una visión globalizadora

Sí, amigo, cuanto pase tendrá que pasar y cuanto suceda tendrá que suceder; sin embargo, tal como estas aguas bajaron para mostrarnos y hacernos padecer el mal que causamos, también ellas guardan en algún recodo, en una abrupta vuelta, algo de luz que los hombres traen desde el cielo.

Raúl Zurita
La vida nueva

La crisis lleva en sí, en lo que concierne a las sociedades históricas, no solamente la potencialidad del retorno al statu quo ante (por reabsorción de la perturbación), no solamente la potencialidad de desintegración del sistema en tanto sistema (una sociedad puede escindirse, disociarse), no tanto la posibilidad de desintegración total (una sociedad histórica es relativamente inagotable y sólo un genocidio, un ataque mortal a su ecosistema, puede desintegrarla radicalmente), sino también y sobre todo, posibilidades de cambio.

Edgar Morin
"Para una crisiología"

Este último capítulo de análisis iconológico pretende recuperar una preocupación de tipo filosófico-existencial en relación al tema de la condición humana actual, del sentido de la vida, de la significación del *progreso* del mundo. Como se trata de una obra que tiene la particularidad de dar un sentido globalizador, ampliando las fronteras y sin hacer referencias explícitas a lo local, se decidió cerrar con su análisis la lectura iconológica de las obras incluídas en este texto.

Partiendo de esa perspectiva, Fernando Rodríguez Casas en *La expansión del universo* plantea el *sinsentido* de un mundo que vive un desarrollo infinito aún a costa de su propia destrucción y del olvido

de sus orígenes. Al tiempo que propone la pregunta por el sentido del desarrollo humano, evidencia la paradoja de la sencillez del origen (apelando a un mito originario) frente a la complejidad de la situación actual del mundo. Se trataría de una mirada hacia atrás, que recupera el pasado y los orígenes para replantear las significaciones de la acción humana.

La condición humana: *La expansión del universo* de Fernando Rodríguez Casas

En este complejo lienzo, realizado en 1994 en acrílico y collage y de 177 centímetros de alto por 122 centímetros de ancho, el artista ha pintado al centro, y como eje vertical, una canoa de formas simples que contiene en el centro (en el centro del centro) un nido con un inmenso huevo blanco. Esta canoa parece navegar por encima de un complejo mundo representado por una serie de imágenes pegadas al lienzo. Entre la infinidad de imágenes se reconocen un satélite, un zepelín, ciudades, puentes, puertos, manadas de animales, paisajes vírgenes con montañas, cascadas, caminos. En el extremo de los remos, por debajo de la canoa, se encuentra un espacio de neblina que no deja ver qué hay detrás; mientras uno de los remos se hunde en esa neblina, el otro toca la imagen de un par de manos contando cientos de billetes.

La contraposición entre la complejidad abigarrada, representada a través del collage de fotos, y la sencillez del huevo y la canoa es lo primero que impacta y hace pensar en cómo *de aquella sencillez que fue el origen se degenera en esta complejidad que es la sociedad*. Una sociedad intercomunicada (los puentes, los caminos, el zepelín, los satélites, los puertos, son elementos que indicarían esa intercomunicación) cada vez más compleja, pero que parece haber olvidado de donde surgió, la simplicidad del origen.

Una de las ideas que sugiere la obra es que la humanidad ha tenido una necesidad imaginaria de dar un origen mítico para explicar su relación con la naturaleza de manera tal que ésta última tuviera un sentido y dejara de ser indiferenciada e incierta frente al hom-



Fernando Rodríguez Casas *La expansión del universo* 1994
Acrílico y collage sobre lienzo, 177 x 122 cm.
Colección del artista, Cochabamba.
Fotografía: Pedro Querejazu.

bre y, sobre todo, dejara de atemorizarlo. Ese mito originario actuaría como sustituto de la inmediatez entre ambos extremos de la relación, inmediatez que, por otra parte, sería imposible. En tal sentido, el mito del origen marcaría el inicio de una *edad de oro* de la que los seres humanos conservaríamos únicamente un sentimiento de nostalgia[1].

La canoa parece proteger al huevo como una gran madre cuyo vientre alberga a la vida nueva que espera el momento para nacer. También sería la alternativa del viaje, de una salida de la complejidad moderna en la que el mundo está inserto. La vida presente como navegación peligrosa, cuya seguridad estaría dada por la canoa que, simbólicamente, de acuerdo con Chevalier y Gheerbrant (1986:179), "favorece la travesía de la existencia así como de las existencias". Por su parte, el huevo podría considerarse como el germen de lo múltiple y diverso y a la vez como promesa de nacimiento y de renacimiento. En la obra, la simplicidad, por la fuerza de su evidencia, parece estar por encima de la ambigüedad y abigarramiento de lo complejo. Esa simplicidad, representada por el huevo y la canoa, parece navegar sobre los peligros del mundo moderno: la destrucción ecológica, la sobrevaloración del dinero y el consumo, la sobrepoblación mundial. Como un cáncer hecho metástasis, cuyo origen también es simple (una sola célula enferma), el hombre se habría ido *suicidando* al matar lo que lo rodea. La idea de progreso habría sido ese cáncer que, enfermando a los seres humanos, enfermó al mundo, amenazando con su autodestrucción.

Sin embargo, si bien en este cuadro hay un alegato contra lo que el hombre ha producido con su acción, el autor va más allá, llevando la pregunta por el *sentido de la acción humana* y del propio hombre a un nivel ontológico. Es decir, no se trataría únicamente de una crítica a la polución, el consumo, la degradación, la destrucción del mundo, sino de una interrogación sobre el *sentido último de la existencia*, lo cual está referido, de acuerdo a nuestra interpretación, por la sencillez del huevo y del origen en el centro mismo de la obra[2]. El origen es el núcleo; sin embargo, la imagen del huevo parece indicar

1 Cf. Kolakowski, 1975.
2 El centro del centro podría relacionarse con la idea de Principio, de Real Absoluto.

la existencia potencial de una vida que aún no se ha desarrollado, del embrión para el cual el mundo aún es indiferenciado y ante el cual él es indiferente; pero ya ahí está la existencia. De este modo, Rodríguez Casas parece dejar formulada una inquietud sobre el destino del ser humano, sobre el sentido de la vida, planteando la imposibilidad de ser indiferentes frente al mundo que nos rodea, la imposibilidad de no darle un sentido; el pintor parece manifestar una preocupación existencial. Tal preocupación –que recorre por lo demás toda la obra del artista– puede vincularse al proyecto mítico trabajado por Kolakowski (1975:73) "... que exige una respuesta a la pregunta de la contingencia del ser [y] tiene su raíz ... en el giro elemental del hombre hacia su propia situación". Sin embargo, en esta obra esa respuesta, como se verá enseguida, permanece abierta en la forma de utopía: siendo clara y definitiva es al mismo tiempo irrealizable.

Hoy estaríamos más intercomunicados y seríamos más *interculturales* que nunca, pero no tendríamos la capacidad de rescatar en esa comunicación la esencia de la vida, lo natural, lo sencillo, lo originario. No seríamos capaces de discernir frente a un mundo que nos apabulla con su modernización. La apropiación tecnológica del mundo ha permitido hacer manejables la naturaleza y el mundo; sin embargo, el encuentro entre tecnología y naturaleza ha sido agresivo, pues el hombre se ha ido apropiando de sus frutos como si constituyeran un tesoro propio. A través de esa apropiación despiadada de la naturaleza, los seres humanos hemos logrado dominarla y darle un sentido: acabamos así con su indiferencia y con nuestro temor frente a ella, pero al costo de destruirla y destruirnos; y esto, porque el mito originario que habría dado un sentido a aquella relación entre hombre y naturaleza, como se hizo referencia anteriormente, se habría basado en la violencia del dominio del hombre sobre la naturaleza, dominio cada vez más perfeccionado por el progreso tecnológico. Sin embargo, esta

> violencia tecnológica ... termina con una derrota; y no porque sea imposible el dominio total sobre la naturaleza, sino porque en cada nivel del éxito tecnológico las cosas constituyen nuestro botín, no el fruto de un encuentro amistoso. ... El mundo, tan repleto de las huellas de nuestras intervenciones tecnológicas, ese mundo aparentemente humanizado, planificado en todos sus detalles por nuestros denodados esfuerzos, comienza a aparecérsenos de nuevo como una pesadilla. (*Ibid.*:78.)

¿De dónde venimos y hacia dónde vamos? (La canoa tiene remos pero no tiene conducción.) ¿Para qué ese mundo modernizado y sin *vuelta atrás*? ¿Cuál es su dirección y sentido? Estas serían algunas de las preguntas implícitas en la obra.

La preocupación por la cuestión ecológica presente en la obra invita a una reflexión sobre el rumbo que ha tomado el *desarrollo* también en este sentido. El tema parece tratarse de manera global e integrada, vinculándose la preocupación por la ecología con una de carácter ontológico-filosófico. En esta dirección, el *pensamiento ecologizado,* propuesto por el sociólogo francés Edgar Morin, parece ligarse a la inquietud del artista. Este tipo de pensamiento, a diferencia del pensamiento racionalizador, remite a la capacidad de concebir la realidad de manera radical y multidimensional, indagando en profundidad los problemas para poder estudiar los fenómenos en relación con su entorno cultural, social, político, económico y natural, sin fragmentarlos. Se trata de un pensamiento capaz de aceptar y tratar con la incertidumbre propia de la vida y que, en los vínculos que establece entre las partes y el todo, no se vuelve abstracto. El autor asocia este tipo de pensamiento con la ecología porque es la ciencia que estudia al sistema en su globalidad, sin fragmentarlo, criticando así el acercamiento al objeto desde la óptica científica-racionalizadora de la hiper-especialización, cuya principal consecuencia sería la pérdida de comprensión global de los fenómenos, de la vida. En tal sentido,

> el conocimiento ecológico necesita una multicompetencia dentro de sus diferentes dominios y sobre todo una aprehensión de las interacciones y de su naturaleza sistémica. El éxito de la ciencia ecológica nos muestra que contrariamente al dogma de la hiper-especialización, hay un conocimiento organizacional global que sólo es capaz de articular la competencia especializada para comprender las realidades complejas. (Morin, 1990:183. Traducción de la autora.)

Por otra parte, la obra pone en evidencia la paradoja de la comunicación-incomunicación: cuanto más avanza la tecnología y más posibilidades tenemos de interactuar entre las diferentes culturas, aquellas preguntas sobre las cuales debería fundarse el desarrollo humano habrían quedado sin formular; la esencia de la vida, los principios últimos sobre los cuales una sociedad debería darse sentidos y cuya sencillez es evidente, no parecen constituir una preocupación

fundamental de los seres humanos. El desarrollo incontrolable, guiado por la ambición humana, parece haber perdido el foco a partir del cual pudiera tener un sentido. El significado del mundo y la vida se habría extraviado: ¿hacia dónde vamos? parece ser la interrogación a través de la cual el artista propone al espectador la urgencia de un pensamiento crítico. Así, Fernando Rodríguez Casas traería de vuelta el pasado (el origen) como proyección futura en la forma de deseo, de utopía. La recuperación del pasado como principio para analizar críticamente el presente y desde allí presentar una utopía, en este caso relacionada con el origen, tal como lo hace el pintor en esta obra, supondría asumir una visión moderna. El *proyecto futuro* es utópico y no está completamente explicitado, queda abierto, pero sí hace referencia a un pasado; ambos (pasado y proyecto utópico futuro) serían la base para analizar críticamente la sociedad presente[3].

La respuesta abierta que deja Rodríguez Casas a la inquietud planteada en la obra y su revisión sobre el origen lo acercarían a la preocupación de Sol Mateo en *Fundamento* en cuanto a rescatar el origen, pero con una perspectiva más universal, tomando como referencia el complejo problema de la evolución del mundo. La visión crítica de la *catástrofe* podría preparar el terreno a lo nuevo, a la creación de un orden distinto. La imagen de la neblina a ambos lados de la canoa ratificaría esta lectura, pues aquélla representaría

> lo indeterminado: aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía reemplazadas por formas nuevas precisas. Simboliza igualmente la mezcla de aire, agua y fuego, que precede a toda consistencia, como el caos de orígenes, antes de la creación de los seis días y la fijación de las especies. (Chevalier y Gheerbrant, 1986:751.)

---

3 El procedimiento intelectual implícito en la obra remitiría a un pensamiento de tipo dialéctico: "El proceso dialéctico, que es origen (Sócrates/Platón) como culminación (Hegel) de la tradición metafísica, es un modo conceptual de apropiación, una cleptomanía intelectual, que recupera todos los signos y eventos dentro de su sistema. ... La dialéctica establece una determinada cronología, un contexto temporal de eventos: el pasado permanece como síntoma, el futuro es trazado como deseo". (Weiss, 1989:35. Traducción de la autora.)

En tal sentido, de manera dolorosa, la catástrofe daría la oportunidad de allanar el camino para engendrar algo nuevo (y no la destrucción insalvable de lo viviente): la canoa sigue conteniendo la esperanza, es decir, la vida y la posibilidad de un origen renovado.

CAPÍTULO SEIS

Los fantasmas de la ciudad

(Experiencia y resultados de los grupos focales)

Se miente mucho por falta de fantasía. También la realidad se inventa.

Antonio Machado

Lo que hace posible la comunidad viviente de las generaciones que viven y construyen la ciudad, que viven permanentemente en la protección misma de una ciudad a des-reconstruir, es la renuncia paradójica a la torre absoluta, a la ciudad total y que toca el cielo, es la acepción de ... que una ciudad es un conjunto que debe mantenerse indefinidamente, estructuralmente, no saturable, abierta a su propia transformación, sobre aumentos que alteran o desplazan tan poco como es posible la memoria de su patrimonio.

Jacques Derrida
Las generaciones de una ciudad

La construcción imaginaria pasa por múltiples estandartes de narración ciudadana, pero por debajo de todos sus relatos corre, como fuente primaria de un acontecimiento psíquico, la figura oscura y densa del fantasma social.

Armando Silva
Imaginarios urbanos

La pregunta por el impacto que producirían algunas obras de arte en personas alejadas del ámbito estético, cuáles serían sus reacciones y qué sensaciones les provocarían, impulsó la realización de grupos focales, así como el interés en abrir espacio a interpretaciones diferentes a las de las investigadoras, constituyéndose esta técnica cualitativa en un criterio metodológico de control. Por otra parte, teníamos la idea, luego ratificada, que el llevar a cabo estos grupos de

discusión brindaría un rico material para descubrir contenidos propios del imaginario social urbano.

La participación e interacción de quienes formaron parte de los grupos fue sumamente rica, desmintiendo un prejuicio ampliamente extendido referido a que las personas que no han sido educadas para apreciar críticamente el arte serían incapaces de comprenderlo e interpretarlo. Cabe destacar que la técnica de grupos focales, sin embargo, no permite realizar generalizaciones y tiene carácter exploratorio, haciendo posible ratificar o rectificar hipótesis sobre ciertos temas pero sin constituir una prueba de tipo estadístico.

1. Apuntes metodológicos

De manera general, la técnica de grupos focales permite corroborar o rectificar hipótesis exploratorias de carácter cualitativo a través de la reunión de personas convocadas con el propósito de conversar ciertos temas, que no son conocidos por ellas con antelación. El objetivo de llevar a cabo estas reuniones fue recolectar ideas en torno a rasgos o elementos culturales que serían parte del imaginario social urbano, a partir de la interpretación de obras de arte por parte de personas alejadas del ámbito estético.

Se pensó, además, que la realización de estos grupos constituiría un aporte porque ellos: a) permiten *interacción en grupo,* lo que contribuye a una mayor riqueza y discusión de ideas; b) hacen posible la *observación directa* de comportamientos corporales, actitudes hacia los otros, etc., es decir, de actitudes comunicacionales no verbales, lo que brinda elementos interesantes para el análisis cuando se trata de investigaciones de tipo cualitativo; c) *reemplazan la realización de entrevistas en profundidad* que requieren de más tiempo; d) constituyen una herramienta eficaz para detectar ideas y ampliar la exploración en el análisis cualitativo[1].

1 Cf. Debus y Novelli, 1988:15.

La interacción de los participantes y sus opiniones permitió conocer la existencia de significados compartidos en grupos de personas de similares condiciones en cuanto a edad, sexo y estrato socioeconómico.

Se realizaron cinco grupos focales en la ciudad de La Paz estratificados según nivel socio-económico (clase media-baja y clase media), sexo (cada grupo estaba compuesto por ocho personas, de las cuales cuatro eran mujeres y cuatro varones) y edad (tres grupos de 18 a 25 años y dos de 30 a 45 años). El principal criterio de segmentación fue el estrato socio-económico, determinado a partir de los siguientes indicadores: lugar de residencia, tipo de ocupación, nivel de instrucción y extracción cultural para los participantes de estrato socio-económico medio-bajo. La combinación de estos cuatro indicadores dio como resultado la identificación de un estrato socio-económico.

El material de estímulo ante el cual las personas debían reaccionar con su opinión fueron siete obras de diferentes dimensiones y autores: *Futbol* y *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa, *Bloody Mary* de Sol Mateo, *Torta* de Ejti Stih, *La casa del tormento de los réprobos* de Marcelo Suaznábar, *Gritón* y *Mickey cubista* de Roberto Valcárcel. Para preservar la intensidad del estímulo en cuanto a tamaño y colores, las obras estuvieron presentes.

De acuerdo al análisis de los debates generados en los grupos focales habrían quedado en evidencia al menos cinco orientaciones del imaginario social urbano (noción definida en la introducción), que serán trabajadas a continuación. Lo que sigue no constituye una síntesis de las reuniones sino una interpretación de sus resultados.

2. El impacto de las obras

2.1. Politeísmo y catolicismo

La ambivalencia y dualidad parecen ser rasgos propios del pensamiento, apareciendo como natural la convivencia de creencias católicas con tradiciones o creencias de culturas originarias como las andinas. Incluso frente al planteamiento racionalista de la contradic-

ción que implicaría –aún en términos católicos– la adopción conjunta de estas creencias, ninguno de los participantes de los grupos se mostró sorprendido.

Las prácticas y costumbres simultáneas cuyas fuentes provienen de distintas religiones, así como sus ideas y creencias sostenidas a nivel imaginario de manera conjunta, "delatarían" una forma de pensamiento dual que permitiría la coexistencia de creencias de distinto origen de manera no conflictiva, lo cual quedó en evidencia al analizarse la obra *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa[2].

El relato de las creencias y costumbres de los mineros fue la principal reacción que provocó la obra. Estos trabajadores necesitarían creer en el Tío-diablo porque les daría fuerza y protección frente a las terribles dificultades que soportan dentro de la mina. La *ch'alla* al diablo constituiría una ofrenda a través de la cual se pide por la sobrevivencia en la mina.

La adoración que hacen los mineros al diablo dentro de la mina y a Dios y a la Virgen fuera de ella fue asumida de manera no conflictiva. Los participantes no mostraron asombro frente a esta doble veneración en ningún caso, aduciendo que "sólo se trata de creencias o tradiciones" extendidas, si bien se reconoció el culto al Tío como pagano y en algún caso se lo asoció a la "ignorancia" de los mineros.

La veneración al Tío también fue vinculada al carnaval y al rito de la *ch'alla*. La presencia de la hoja de coca fue subrayada como fundamental para el trabajo en la mina y como un elemento tradicional. Estos temas fueron vistos como parte de la cultura en Bolivia y no como elementos contradictorios con la alta religiosidad católica.

Así, parecería que la simultaneidad de los cultos pagano y católico sería asumida de manera natural –aún después de haberse mencionado su contradicción en términos racionales–, lo que llevaría a pensar en una ambigüedad del pensamiento dada por la convivencia aproblemática de elementos racionalmente conflictivos si se presentan

---

2 Véase lámina en Capítulo 1, pág. 49.

de manera conjunta, a partir de una aceptación imaginaria del politeísmo que haría posible la simultaneidad. El hecho de que la Virgen se halle a la entrada de la mina y el Tío en su interior y de que ambos sean venerados por los trabajadores mostraría, además, la coexistencia naturalizada de lo sagrado y lo profano o del culto a seres considerados sagrados desde la fe pero que son opuestos desde la razón.

Otro de los aspectos mencionados fue el duro trabajo de los mineros y la situación de desigualdad social frente al dueño de la mina (mineros explotados versus propietario minero explotador –Patiño en el caso de la obra–), a pesar de algunas opiniones que coincidieron en destacar la figura de Patiño como el empresario minero que mejor trato dió a sus empleados. (Esta imagen positiva de Patiño, ¿guardará relación con su origen mestizo y con el rechazo que siempre tuvo por parte de la oligarquía criolla de este país?) El cuadro mostraría entonces el sufrimiento y la resignación de los mineros frente al poder de los propietarios de las minas.

Ahora bien, ¿qué significa que quienes se reconocen a sí mismos como católicos se asuman politeístas de manera natural aunque no conciente? ¿Qué quiere decir que seres sagrados andinos aparezcan como fantasmas en el marco de una fuerte cultura católica? De alguna manera, esta ambigüedad y/o ambivalencia pareciera poder vincularse también a la experiencia del barroco andino en tanto convivencia de creencias que, al menos desde el catolicismo, serían incompatibles, aunque aceptadas, y que aparecen como naturales en el seno de una sociedad que era politeísta hasta la colonia y que asoció dioses cristianos con sus propios dioses, *disfrazándolos*. No se abandonaron las antiguas creencias: éstas se *camuflaron* en las nuevas y a través de este *camuflaje* se enriquecieron y modificaron.

Por otra parte, una visión animista del mundo parece ser también aceptada naturalmente: el Tío de la mina, la China Zupay, las vírgenes y los santos, todos ellos tienen vida: hacen bien o mal, traen suerte o provocan desgracias, es decir, se enfrentan de manera real al minero; no son únicamente fetiches a los que se venera; son fetiches animados, vividos como reales. Esto es lo que sostiene la propia Guiomar Mesa cuando reconoce en su obra la intención de desmitificar, de quitar la vida animada a personajes que son objetivamente inanimados pero que tienen vida propia gracias al mito.

2.2. La mujer como madre virgen en una sociedad machista

La *idealización de la figura femenina en tanto madre* sería un contenido importante del imaginario social urbano de acuerdo con la opinión de los participantes de los grupos focales. La mujer-madre sería el fundamento de la familia, quien da la vida y se sacrifica en esta sociedad. La madre quedaría identificada con la Virgen María en la obra *Bloody Mary* de Sol Mateo[3], siendo ésta la interpretación más compartida, lo que haría pensar en una inclusión aún conflictiva de la mujer en otros campos y en una visión conservadora sobre su capacidad para ejercer otros roles. También se mencionó el "sacrificio de la mujer en una sociedad machista", llamando la atención que fueran hombres quienes sostuvieran esta idea. La imagen de la mujer se asociaría entonces al sacrificio, ya sea en tanto madre o en tanto mujer con aspiraciones más amplias que las de ejercer aquel rol. Asimismo, la identificación de la Virgen María con el rol de madre, sacrificado y sufriente, remitiría a su sobrevaloración, idealizándose la figura materna y volviéndosela inalcanzable; pero además, de tal asociación surgiría otra consecuencia: si todas las madres son la Virgen, entonces todos los hijos son Jesús. De esta manera se estaría negando un origen doloroso: la violación de la mujer indígena por el español colonizador. Podría agregarse, con Octavio Paz (1978), que si todas las madres son vírgenes, entonces no fueron poseídas y no importaría desconocer al padre. Para este autor, el problema de la identidad del mexicano es precisamente querer ocultar su origen, es decir, la madre violada (¿o entregada?), la Malinche[4].

Tres ideas centrales parecen derivarse de las interpretaciones en torno a la instalación *Bloody Mary*: una se refiere a la idealización de la mujer en tanto madre; la otra hace referencia a la opresión de la mujer en una sociedad machista; la tercera se relaciona con la vigencia del sincretismo religioso y cultural propio de Bolivia, reafirmando el carácter politeísta y mestizo mencionado en el acápite anterior.

---

3 Véase lámina en Capítulo 3, pág. 92.

4 Esta interpretación podría extenderse, tomando en cuenta las particularidades, a los países que vivieron la invasión que significó la conquista; sin embargo, se requeriría un estudio más cuidadoso de esta idea. Un interesante avance literario puede verse en la novela histórica de Néstor Taboada Terán, *Angelina Yupanqui, Marquesa de la Conquista*, (Barcelona: Apóstrofe, 1992).

En primer lugar, la mujer aparece como la base de la sociedad y la familia, como el ser que se sacrifica por sus hijos de los cuales es la principal responsable; la mujer es la portadora de la vida y este rol sería vivido como un peso porque no habría sufrimiento mayor que el de una madre que, además, suele no ser comprendida. La mujer cuya fotografía aparece en la obra fue asociada con Cristo, identificando a ambos en el sacrificio por los demás; es ella quien carga la cruz en la sociedad. *Bloody Mary* fue también identificada con la madre de Jesús que es a la vez madre de todos los seres humanos. María, como madre universal, ha sufrido por la crucifixión de su hijo; la mujer/la madre estaría reemplazando en la obra el lugar de Jesús. De esta extrapolación surgiría la idealización de la madre en la lectura de esta instalación.

El sufrimiento de la mujer parece aceptarse como un designio de la sociedad frente al cual no habría nada que hacer: la mujer sufre más que el hombre por la familia y por los hijos. Esta idea no fue reconocida como un rasgo machista de la sociedad, sino como una realidad percibida como "objetiva". El factor *sacrificial* contribuye a una muy alta idealización del rol materno: la madre es la Virgen María en tanto sufre por sus hijos como ella sufrió por Jesús. La mujer es vista, así, sobre todo como madre –incluso entre quienes mencionaron el tema del machismo en la sociedad– y su sufrimiento está fundamentalmente ligado a ese rol. *Es esa mujer-madre* la que merece ofrenda, adoración y reverencia, tal como se realizaría en el altar/obra.

En segundo lugar, la mujer aparece como la víctima que lleva la cruz en esta sociedad, como quien debe abandonar sus aspiraciones por el machismo propio del contexto cultural y por tanto se ve relegada e incomprendida. La mención de las dificultades que la mujer enfrenta en una sociedad tradicionalista fue abordada por los hombres. Las mujeres parecieron incomodarse con esta interpretación, lo cual llevaría a pensar que no se atreven a asumir concientemente los obstáculos que impone la sociedad pues los habrían internalizado; los hombres aparecen así como más liberales y –aunque negaron pensar de manera machista– asumieron vivir en una cultura dominada por el "macho". Con una internalización tan profunda del rol que la mujer *debería* cumplir en la sociedad, las mujeres no parecen percibir

a ésta como *tan* machista[5]. Una observación interesante es que esta opinión ha sido coincidente en los distintos grupos de edad.

Finalmente, la mezcla de culturas fue advertida por algunos participantes cuando se hizo referencia a elementos utilizados en el altar propios del estilo barroco andino; esto haría boliviana la obra y remitiría nuevamente al tema de la dualidad politeísmo-catolicismo analizada anteriormente.

De estas interpretaciones parece poder sugerirse que la idealización de la figura femenina como madre-virgen se vincularía a una visión masculinizada de la sociedad, en tanto la mujer sería vista sólo en su rol maternal y no en otros. La idea de la discriminación y el sacrificio de las aspiraciones femeninas también ocupa un lugar –aunque menor– dentro de las significaciones imaginarias. Pareciera que la hiper-valoración de la figura femenina como madre-virgen estaría ocultando y justificando la discriminación y auto-discriminación de la mujer: se endiosa a quien se sacrifica. Es interesante la coincidencia de esta interpretación con la imagen de la figura femenina que tendrían los mexicanos. Según Bartra, quien analiza la identidad del mexicano, el mecanismo de endiosar a quien primero se sacrifica, podría vincularse a un sentimiento de culpa por parte del hombre: adora a la virgen-madre porque discrimina a la mujer-india violada. Bartra intenta explicar la relación entre "machismo exacerbado" y "fanático amor a la madre", sentimientos concentrados en la figura de la Virgen de Guadalupe: la adoración a la Virgen sólo puede comprenderse en su relación con la madre y las diosas indígenas[6].

> Se describe el culto a la Virgen de Guadalupe como un profundo sentimiento de culpa del hombre, que implora perdón al símbolo de la mujer que es traicionada y abandonada por él mismo; el amor a la Virgen corre paralelo al

---

5 Aunque algunas reconocieron un cierto nivel de machismo, otras (adultas) rechazaron tajantemente esa idea.

6 Según Bartra (1987:206), la relación virgen/india no sería de oposición; más bien se trataría de las dos caras de una misma identidad, de las "dos encarnaciones de un mismo mito original. Las dos Marías se funden en el arquetipo de la mujer mexicana". Mientras la imagen de la Virgen es la mujer intocable y sin mancha, la imagen de la india es la mujer que penetra en -y es penetrada por- otro mundo, es la imagen de la mujer violada o la prostituta. "De alguna manera la traición de las indias reales ... es lavada con las lágrimas de otra india ideal: la Virgen". (*Ibid.*: 219.)

> culto a la madre. ... Pero el hombre mexicano sabe que la mujer –su madre, su amante, su esposa– ha sido violada por el macho conquistador, y sospecha que ha gozado e incluso deseado la violación. Por esta razón ejerce una especie de dominio vengativo sobre su esposa, y le exige un auto-sacrificio total. Surge así una relación sadomasoquista, en la cual la mujer debe comportarse con la ternura y la abnegación de una virgen para expiar su pecado profundo: en su interior habita la Malinche, henchida de lascivia y heredera de una antigua traición femenina. (Bartra, 1987:220.)

Así, discriminación e idealización podrían comprenderse en el contexto de una relación conflictiva que sería a la vez de rechazo y adoración y que estaría ocultando el profundo dolor del origen del mestizaje.

Resulta interesante señalar algunos aspectos formales de las reuniones que reforzarían una actitud machista, relativizada según la edad de los participantes. Por ejemplo, el grado de participación de las personas en las discusiones fue disparejo. Si bien se incentivó la participación de todos, en los grupos de estrato socio-económico medio-bajo fueron los varones quienes tuvieron mayor predisposición a defender sus ideas; el nivel de participación de las mujeres jóvenes de este estrato fue mayor que el de las adultas, que dieron respuestas muy escuetas frente a las preguntas formuladas, es decir, bajo la presión a opinar. Por su parte, en los grupos de estrato medio y de estudiantes la intervención de mujeres y hombres fue igualitaria, defendiendo ambos sexos sus diversas posturas. Esta observación llevaría a la idea de que a mayor estrato socio-económico, las mujeres parecen tener más seguridad en sí mismas como para emitir y defender sus opiniones, lo cual podría vincularse, por ejemplo, al mayor nivel educativo de las mujeres que elevaría su auto-confianza.

Por otra parte, la distribución de las personas en torno a la mesa de reunión también pareció indicar un cierto grado de machismo en el estrato socio-económico medio-bajo adulto: todas las personas de los grupos, con excepción del grupo adulto del estrato social mencionado, se distribuyeron de manera *equitativa* alrededor de la mesa; sin embargo, en este grupo las cabeceras fueron ocupadas por los hombres mientras que sus contrapartes femeninas se ubicaron a los costados (cabe recordar que éste también fue el grupo en el que menor participación hubo por parte de las mujeres y el más temeroso del compromiso que podría implicar emitir opiniones).

Otro aspecto que reforzaría la idea de una subestimación a la mujer como tal fue la percepción de una cierta *inseguridad femenina basada en la vergüenza y el temor a hablar sobre sexualidad*, evidenciada en el bajo perfil que las mujeres otorgaron al tema: prácticamente no opinaron y cuando lo hicieron demostraron un alto grado de prejuicios para hablar sobre sexo, lo que se observó abiertamente en el análisis de la obra *Mickey cubista*. Sin embargo, los prejuicios ante la sexualidad no fueron exclusividad de las mujeres; los hombres también afrontaron el tema de similar manera. Por otra parte, el mismo fue asociado tanto a una visión asexuada de los niños cuanto a una visión pecaminosa del sexo, lo que llevaría a reforzar la idea de la mujer vista como madre / virgen.

Ante el *Mickey cubista* de Roberto Valcárcel la mayoría de las interpretaciones giró en torno al tema de la niñez por la referencia a un personaje infantil. Prácticamente nadie notó que Mickey tenía el pene erecto y un preservativo colocado. Fue preciso explicitar esto para generar reacciones, que fueron mayoritariamente expresadas por los hombres, pues las mujeres, incluso luego de hacer referencia al sexo de ese personaje, insistían en la idea de la fantasía del dibujo animado; es decir, actuaban como si el sexo no existiera. La aprehensión a hablar sobre sexualidad fue mayor en las mujeres y en los grupos de jóvenes, mientras que los varones adultos se mostraron más relajados.

Sin embargo, quienes se atrevieron a dar una opinión en relación con el tema de la sexualidad indicaron que se trataba de un "grotesco", de un cuadro "sin sentido", de una "escenificación de la depravación", de una "figura maliciosa o deformada", de "pornografía", de la "distorsión de una fantasía" o de la "degeneración infantil", con excepción de dos personas que mencionaron el carácter didáctico que podía tener el cuadro: "si Mickey usa condón como algo natural, todos podemos hacerlo". En todo caso, la manifestación de las personas en relación a la sexualidad masculina de Mickey fue de rechazo; si bien varios participantes parecieron ver el pene, no se habrían atrevido a expresarlo y quienes lo hicieron lo identificaron con algo malo o depravado por estar en una figura asociada a la infancia.

El *tema de la sexualidad aparecería así como tabú*, mostrando en general reacciones defensivas; las mujeres jóvenes fueron quienes parecieron más incómodas frente a él. Si bien es cierto que la obra



Roberto Valcárcel *Mickey cubista* 1996
Acrílico sobre madera, 60 x 40 cm.
Colección particular, Madrid.
Fotografía: Alicia Szmukler.

podía provocar una actitud negativa al asociar la sexualidad con un personaje que evoca la niñez, llama la atención que abordar este tema genere tanto rechazo, entendiendo la sexualidad como algo "sucio", "pornográfico". Salvo las excepciones mencionadas, los participantes tuvieron una actitud negativa que confirmaría el prejuicio y la vergüenza al vincular el tema con la idea de pecado; en ningún caso la sexualidad fue asumida con naturalidad. Cabe destacar, asimismo, que este cuadro fue el que menos gustó.

Por otra parte, varios participantes compartieron la opinión de que existen mensajes subliminales en los dibujos animados o en los personajes infantiles que los medios de comunicación y la sociedad de consumo contribuyen a divulgar. Se subrayó el sentido oculto de lo que vemos: parece que estamos viendo algo (un personaje infantil) y en realidad, sutilmente, se nos muestra otra cosa (la sexualidad). Se destacó que siempre hay un otro sentido en los mensajes, sobre todo televisivos, que apuntan a vendernos el ideal de la sociedad de consumo.

2.3. Fatalismo y resignación

La *perspectiva apocalíptica* pareciera ser compartida por todos los grupos de edad, sexo y estrato socio-económico[7]. La idea de los límites de la sociedad y del anuncio de un *juicio final* por los pecados cometidos por los seres humanos (pecados en un sentido general y no únicamente asociados a los sexuales, estos últimos mencionados principalmente por hombres) parece ser compartida ampliamente. La visión de un futuro apocalíptico se sostiene en una concepción (religiosa-moralista-cristiana) resignada y fatalista de la vida: en un mundo de pecadores no habría posibilidad de salvarse.

Sin embargo, la situación desfavorable que viven los seres humanos en la tierra es vista también como consecuencia del poder de unos sobre otros; desde esta *posición más politizada*, las alternativas de

7 Con excepción de las mujeres jóvenes de clase media, quizás porque aún siendo parte de un grupo que encuentra obstáculos para una inserción plena en la sociedad, estas mujeres tienen grandes expectativas futuras, tanto por haber logrado un nivel relativamente alto de formación como por su edad.

cambiar la situación son mayores, aunque ninguno de los participantes esbozara alguna en los debates. Por tanto habría una perspectiva apocalíptica-religiosa (compartida por todos los grupos) y otra más politizada (también ampliamente difundida). Ambas tienen en común un dejo de fatalismo; sin embargo, en la primera éste sería irreversible, pues los seres humanos no podrían hacer nada para evitar el juicio, mientras que en la segunda, si bien no se menciona cómo enfrentar la maldad del mundo, existirían responsables en esta tierra y el juicio parece ser vivido como el momento presente de desamparo, pobreza e injusticia social.

Estas opiniones se expresaron frente a la obra *La casa del tormento de los réprobos* de Marcelo Suaznábar[8].

Las reacciones provocadas por este cuadro se polarizaron básicamente en dos tipos: uno de orientación moral-religiosa y otro de orientación política. Para quienes adherían al primero, la obra expresaría el castigo al que los seres humanos estaríamos expuestos en el *más allá* por haber cometido pecados durante la vida. Para quienes adherían al segundo, la obra expresaría el sufrimiento de la gente (sobre todo de la gente pobre) en la vida presente. Por lo tanto, el castigo fue comprendido como juicio final, como rendición de cuentas después de una vida de pecados y maldades, pero también como sufrimiento terrenal, como el poder que tienen unos hombres (ricos, poderosos) sobre otros (inferiores en términos económicos y de posiciones de poder).

Desde la primera perspectiva señalada, el mandato moral-religioso se impondría frente a la vanidad y maldad de los seres humanos, el pecado sexual (que estaría expresado en la obra por la desnudez de los personajes), los sentimientos negativos de las personas. Desde la perspectiva política, el sufrimiento de los seres humanos en el presente histórico-mundano estaría vinculado a la situación de pobreza, a una dura realidad humana, a la esclavitud y los castigos que algunos infringen sobre otros, a la represión política durante los gobiernos militares, al sometimiento de países pequeños y pobres frente a los países ricos. Se trataría del infierno religioso merecido por los pecados cometidos frente al infierno terrenal inmerecido pero inevitable.

8 Véase lámina en Capítulo 2, pág. 74.

Ratificando lo expuesto en el acápite anterior, al incluir al sexo como pecado se comprende la baja proclividad a hablar sobre este tema así como el prejuicio con que se lo aborda, pues ambos estarían animados por una *tendencia a respetar valores morales y religiosos tradicionales*[9].

Parece interesante destacar dos aspectos de estas interpretaciones: a) la perspectiva moral-religiosa fue subrayada sobre todo por las mujeres, mientras que los hombres enfatizaron la perspectiva política; b) la asociación del tema religioso del purgatorio y el infierno con el momento político pasado (dictadura) y actual (presente difícil). Quizás las principales conclusiones serían la espera del castigo por malos comportamientos cometidos durante esta vida, de los cuales nadie estaría a salvo, y la resignación frente al castigo presente dado por una situación socio-económica injusta y la aceptación del poder de unos sobre otros. Tal aceptación no estaría exenta de indignación; sin embargo, no se verían salidas a la situación.

La comprensión del castigo en términos religiosos llevaría a pensar en una visión conservadora y fuertemente represora de la vida cotidiana, que estaría asociada a un arraigo importante de la idea de pecado. La mayoría de los participantes ha coincidido en que todos los seres humanos pagarán por los pecados, reforzándose una visión apocalíptica que no necesitaría traducirse en un futuro más allá de la vida, sino que podría entenderse como un infierno terrenal actual.

Por tanto, el mal parece verse de manera individual ("pagaremos por los pecados cometidos") como, aunque en menor medida, de manera colectiva (a través del ejercicio del poder en el mundo que implica vivir en un infierno para quienes no tienen poder: los pobres, los subdesarrollados, etc.). De acuerdo a esta última interpretación, la obra sería una alegoría del mundo actual en el cual muchas personas sufren a causa de otras.

---

9 Si bien fueron principalmente hombres quienes vieron en esta obra un castigo por pecados sexuales, las mujeres la asociaron a una perspectiva moralizadora no sólo en relación al sexo sino más generalmente en relación a la falta de resguardo de los valores cristianos. El rescate de estos valores fue un tema destacado por todos los grupos de jóvenes, lo cual estaría indicando una fuerte orientación católica de su parte.

Desde otra perspectiva, la interpretación sobre el tríptico *Torta* de Ejti Stih, reforzó la idea de la resignación, apareciendo en el debate además el tema de la crítica a las presiones sociales.

El matrimonio fue visto con tristeza y la reunión como parte del compromiso social, como un acto obligado frente a la sociedad, que parece más importante que la alegría y el amor que supone una unión: la formalización versus el sentimiento[10]. Se apreció la ironía con que es tratada en la obra una sociedad considerada hipócrita, destacándose la indiferencia, el desinterés, la falsedad. La visión del matrimonio como acto ejercido *también* debido a la presión social reforzaría la idea de resignación frente al mismo.

Sin embargo, ante la visión del matrimonio como algo forzado, apareció lo que estaría fuera de él: la sexualidad representada por la pareja que simbolizaría la pasión (el hombre tomando con sus manos los senos de la mujer) fue mencionada por pocas personas, únicamente los hombres adultos se atrevieron a hablar de ello, notando que se trataba de una "escena grotesca", de una "pasión desordenada" o del "libertinaje sexual antes del matrimonio", ratificando la visión inhibitoria de la sexualidad.

Dos ideas surgen de estas interpretaciones. En primer lugar, la percepción del matrimonio como compromiso forzado por la sociedad, desde una perspectiva resignada. En segundo lugar, se reitera la incapacidad de las mujeres de hablar sobre sexualidad y la actitud en general prejuiciosa de los hombres ante el tema, reforzando la lectura del sexo asociado al pecado trabajada anteriormente. Si bien en la obra el erotismo de la pareja actuaría como elemento descontextualizado (pues al posar para una foto en el marco de una reunión social tal escena sería impensable), en lugar de despertar el sentido del humor, en general provocó rechazo. Esto ratificaría que, salvo algunas pocas excepciones, el tema de la sexualidad aparece como tabú y que cuando se logra hacer surgir el tema, los comentarios expresan temor y vergüenza a hablar del mismo.

---

10 Tanto la hipocresía de la gente que rodea a la pareja en la obra como el individualismo que parece expresar cada uno de los invitados a la reunión, fueron destacados como aspectos que reforzaban la idea de un acto meramente social.



Ejti Stih *Torta* 1994
Acrílico sobre lienzo, tríptico, 163 x 360 cm.
Colección Familia Prudencio - Boniface, La Paz.
Fotografía: Pedro Querejazu.

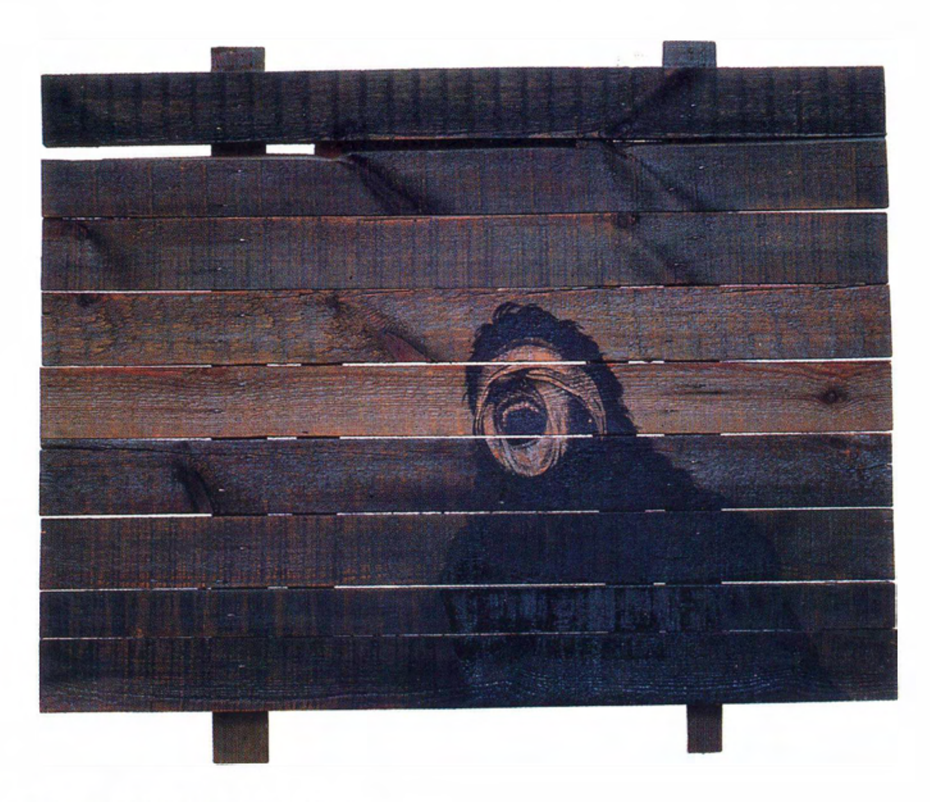
2.4. El deseo de libertad

El *deseo de libertad* fue enfocado desde una lectura política, subrayando el respeto a los derechos humanos, y otra individualista-intimista, destacando la libertad interior, subjetiva, de los individuos. Estas interpretaciones harían pensar en la vigencia del tema del respeto a los derechos humanos y en la memoria de la represión durante épocas de dictadura, aunque también una lectura política asoció la desesperación del individuo que siente impotencia no sólo frente a una situación política injusta sino ante una situación económica desfavorable. Asimismo, el hecho de que las mujeres mayoritariamente optaran por la perspectiva individualista respondería a la idea de que serían ellas quienes menos oportunidades tienen de manifestar inquietudes internas, quienes se callan frente a la realidad cotidiana por sentirse impotentes para cambiar su propia situación.

La visión de la obra *Gritón* de Roberto Valcárcel generó, entonces, dos perspectivas de análisis: una ligada al contexto de represión política y, por lo mismo, de necesidad de libertad; la otra vinculada a una óptica individualista-intimista de necesidad de libertad interna de la persona. La primera perspectiva fue subrayada principalmente por los hombres; la segunda, por las mujeres. Esta tendencia parece reforzar la señalada en relación al cuadro *La casa del tormento de los réprobos* en cuanto a la configuración de una visión política y de otra moral-religiosa más vinculada al plano individual.

Desde el primer punto de vista señalado, se habló de privación de libertad, de cárcel y presidio, de represión vivida durante los gobiernos militares, de la opresión que puede ejercer la sociedad, de la impotencia política, de la represión hacia los jóvenes, de la década del 70, de la frustración de ideales, de las angustias y el silencio de las dictaduras, del castigo por ideas políticas. Esta visión política, si bien se asoció fundamentalmente a las dictaduras, se tradujo a momentos como el actual porque las personas aún hoy en democracia se verían impedidas de transformar la realidad y ello sería motivo de desesperación. Los hombres fueron quienes con mayor insistencia compartieron esta interpretación.

Desde el segundo punto de vista, se asoció la imagen a la expresión de angustia, tristeza y dolor, a la cárcel que pueden ser los



Roberto Valcárcel *Gritón* 1979
Grafito sobre madera, 80 x 120 cm.
Colección Familia Romero-Pinto, Santa Cruz.
Fotografía: Roberto Valcárcel.

propios sentimientos, al sufrimiento de una persona porque no sabe cómo encaminar su futuro, a la desesperación y el intento por expresar dolor, a la soledad. Se opinó que a veces las personas sucumben a las propias pasiones, vicios, sentimientos, que pueden ahogarlas y colocarlas en una situación desesperada. Cuando no se sabe cómo actuar frente a una situación se necesita descargar de alguna forma esos sentimientos internos. Igualmente, esta visión fue asociada a la libertad de un ser humano, aunque no se trate siempre de libertad política. Desde esta perspectiva, se apuntó más a la auto-represión que pueden ejercer los individuos contra sí mismos y a la ceguera que pueden asumir frente a la realidad para no verla. La falta de libertad interna estaría ligada a la represión de los sentimientos. Esta perspectiva fue compartida sobre todo por las mujeres.

Un rasgo interesante es que desde ambas posturas se rescató el tema de la libertad humana y se asoció la figura del cuadro al retrato de un joven, pues serían los jóvenes quienes expresarían la rebeldía en la sociedad y quienes pueden ser o sentirse reprimidos. El grito manifestaría esa rebeldía juvenil y el cansancio frente a una realidad que no parece posible cambiar. La venda reforzaría la idea de no querer ver lo que pasa alrededor para evitar esa sensación de impotencia.

Si bien hubo mujeres que señalaron opiniones políticas en relación a la obra y hubo hombres que identificaron la imagen con un sentimiento humano ligado a una perspectiva individualista-intimista, pareciera poder concluirse dos tipos de ideas: una ligada a la necesidad de respeto por los derechos humanos y a la alta valoración de las libertades humanas; la otra vinculada a la valoración de la libertad individual pero desde un punto de vista más psicológico que social o político; es interesante que esta última visión provenga sobre todo de las mujeres quienes, probablemente, muchas veces se sientan ahogadas frente a las presiones sociales en una sociedad fuertemente liderada por el poder masculino. Esta última apreciación contrarrestaría aquélla de la no aceptación del machismo como impronta de la sociedad sostenida en el análisis de *Bloody Mary*, aunque se trataría de un sentimiento de libertad interna que no atacaría concientemente las barreras de la sociedad; sin embargo, creemos que apunta como *molestia*, como necesidad de liberarse de ataduras internas reforzadas por aspectos culturales y sociales.

Por su parte, la opinión masculina más contextualizada política e históricamente quizás pueda vincularse a su mayor participación política y a un sentimiento de mayor libertad interna que el de las mujeres en esta sociedad.

Debe destacarse que el cuadro produjo un impacto conmovedor, emotivo, incluso en los jóvenes que no han vivido la represión de la dictadura. Sin dudas, el cuadro que más estremeció. Esta obra pareciera contener un mensaje universal que llegó a todos los participantes, porque rescata un derecho fundamental del ser humano, el derecho a la libertad, más allá de las posiciones ideológicas. Alguien dijo: "Eso es todo", identificando la libertad con la vida.

2.5. La experiencia de lo efímero

Lo efímero vinculado al sentimiento de pertenencia a Bolivia, a la adopción de una bandera nacional, sería el resultado principal de la lectura de la obra *Futbol* de Guiomar Mesa[11]. La vivencia de la identidad nacional como algo frágil y momentáneo parece, por otra parte, poder caracterizarse como un rasgo postmoderno, donde el tiempo sería vivido como un presente continuo e indiferenciado y donde ningún rol social o político (ser boliviano, por ejemplo) tendría permanencia.

Jameson toma la noción psicoanalítica de esquizofrenia para explicar el modelo estético de la postmodernidad. Muy resumidamente, la esquizofrenia implica una ruptura en la cadena de significantes que permite construir significados; cuando esto ocurre, el sujeto es incapaz de unificar temporalmente pasado, presente y futuro, temporalidad que constituye una condición básica de su identidad, y así el presente se transforma en el único tiempo posible.

Si somos incapaces de unificar pasado, presente y futuro

> en una oración, entonces somos igualmente incapaces de unificar pasado, presente y futuro en nuestra experiencia biográfica o en nuestra vida psíquica. Con la ruptura de la cadena de significantes la esquizofrenia se reduce a la experiencia del puro material significante o, en otras palabras, a la experiencia de puros presentes imposibles de ser relacionados. (Jameson, 1991:27. Traducción de la autora.)

El presente aislado es vivido muy intensamente por el sujeto, con una gran carga afectiva que puede traducirse, en términos negativos, como ansiedad y pérdida del sentido de realidad, y, en términos positivos, como euforia o *intensidad alucinógena*. En este sentido, la noción de esquizofrenia contribuiría a comprender la vivencia de lo efímero.

Los participantes de los grupos captaron en este cuadro el tema de la integración nacional, comprendiendo al futbol como un vehículo

---

11 Véase lámina en Capítulo 4, pág. 134.

para alcanzarla y también de unión entre el campo y la ciudad. El futbol se asocia a un sentimiento de unidad de todos los bolivianos, apoyando esta idea el color de la bandera nacional sobre la foto de los jugadores pintada en blanco y negro en la obra.

La identificación del futbol y la selección con elementos de integración nacional (de distintas creencias y religiones y de diversas culturas) remitiría a la carencia de símbolos políticos o ideológicos capaces de brindar una imagen unificada al país. Así, el equipo de futbol parecería ser la nueva bandera de Bolivia que uniría a todos los bolivianos sin importar tradiciones ni religiones: "a través del futbol todos los bolivianos somos uno"; "en pocas oportunidades uno se siente tan boliviano como a través de la selección de futbol. Uno nunca canta el himno más fuerte". Estas opiniones fueron coincidentes en los distintos grupos.

Asimismo, el futbol, la religión católica, la bandera y las creencias originarias fueron vistos como elementos que expresan la esperanza del pueblo. En una sociedad tan fragmentada como la boliviana, parece haber pocos factores de unidad. El futbol hoy parecería ser uno de los que mejor la expresa, más allá de cualquier tipo de diferencias. Sin embargo, ¿qué significa que el futbol exprese la unidad nacional? ¿De qué tipo de unidad se trata? En todo caso, de una unidad sumamente efímera e inestable, tanto porque depende de momentos cortos y específicos (es decir, de los partidos que juegue la Selección Nacional), cuanto porque no tiene bases que le den perdurabilidad. ¿La identidad fragmentada se expresa, entonces, en una unidad sumamente frágil? Es posible asociar esta idea a una concepción postmoderna de identidad, según la cual ésta es puramente una ilusión, simplemente no existe, pues el sujeto se habría fragmentado tanto que habría dejado de existir como tal; por tanto hablar de identidad se vuelve un tema sin sentido.

A diferencia del pasado, hoy parece no haber identidades fuertes, capaces de tener permanencia y estabilidad por sostenerse sobre bases sólidas. Así, los fundamentos de *la identidad*, entendida en términos clásicos, se desvanecerían pues, por ejemplo, ¿qué tiene que ver el futbol o la selección, en tanto fundantes de identidad, con figuras como Bolívar o con actos como la Revolución del 52?

La *identidad nacional* queda así vinculada a eventos efímeros; los nuevos "héroes" aparecen como postmodernos y desechables.

Otro tema destacado por los observadores, y relacionado con el reconocimiento de la convivencia de creencias católicas y ancestrales mencionada anteriormente, fue el vínculo entre el espíritu religioso y el espíritu nacional a través de la esperanza: el seleccionado sería símbolo de esperanza de victoria del país, la esperanza estaría dada por el pedido a la virgen, la cual también constituye un símbolo de la unidad de los bolivianos. (Así, la virgen católica quedaría también asociada a la nación.) Sin embargo, quienes tienen además costumbres ligadas a culturas originarias son también comprendidos como representativos de la cultura en Bolivia. En la obra, el seleccionado actuaría como un elemento de unidad de las diversas culturas, mostrando que a partir de distintas creencias se intenta lograr un mismo resultado. Lo tradicional y lo católico quedarían al mismo nivel: ambas dimensiones de la religiosidad se identificarían con Bolivia como país. Otro elemento que contribuiría a la unidad de los bolivianos serían los medios de comunicación indicados por la presencia de una radio en la obra.

Asimismo, tanto el futbol como la religión generan pasiones; y así también ambos temas quedan vinculados. Estas pasiones "aliviarían" a una sociedad que tiene graves problemas, destacándose el hecho de que esa selección en particular implicó para Bolivia la recuperación de su auto-estima perdida como país.

Si bien se identificó a la esperanza como sentimiento producido por la obra en el espectador, en el caso de las mujeres adultas de clase media-baja el cuadro motivó un sentimiento de derrota, el cual podría estar ligado a una visión pesimista propia de este sector, subrayándose una actitud de resignación frente a la vida. Estas mujeres destacaron la tristeza y preocupación de los jugadores, haciéndose hincapié en lo que no se pudo lograr y no en lo obtenido, rasgo reiterado de la cultura aymara-urbana paceña en particular que, desde una dialéctica negativa, parece exaltar el fracaso. Empero es preciso notar que esta visión se circunscribió a un grupo muy específico: recuérdese que estas mujeres fueron reacias a una participación activa en la discusión; quizá el sentimiento de derrota se vincule a una perspectiva más general de la vida.

3. Un comentario final

Se ha pretendido exponer aquí un conjunto de ideas a partir del análisis de los debates de los grupos focales en relación a contenidos, creencias y fantasmas que deambularían por el imaginario social urbano paceño[12]. Se trata de ideas de carácter exploratorio, y no de conclusiones definitivas, que resultan atractivas para ser planteadas, debatidas y estudiadas. Creemos que su contribución, en el marco de este texto, radica en que sugieren significados que las personas y grupos compartirían para explicar la realidad cotidiana en la que viven, aunque se trate de una visión inicial que sería interesante profundizar en el futuro.

Por otra parte, la realización de los grupos ha corroborado en la práctica no sólo la idea teórica de que quienes conforman culturas y sociedades comparten significados que dan ciertos sentidos a su realidad, sino la hipótesis metodológica de que a través de la interpretación de obras de arte es posible acceder a esos significados y de que no sólo los especialistas son capaces de realizar un análisis de este tipo sino también la sociedad, desmitificando el carácter elitista del mal llamado *arte culto*. En este sentido, creemos que constituyó un aporte en cuanto a combatir un prejuicio extendido en torno a la concepción de que el *arte culto*[13] está ligado a los conocedores, suponiendo que quien no ha sido educado para apreciar obras de arte, no puede comprenderlas o interpretarlas. En tal sentido, el arte sería un objeto elitista de análisis. Sin embargo, la realización de estos grupos demostró que personas sin educación especializada opinan sin ningún obstáculo sobre una obra de arte y además que no dan *cualquier* tipo de interpretación, sino que la obra sugiere elaboraciones relacionadas con lo que esas personas viven, con su contexto y su subjetividad[14].

---

12 Cabe observar que si bien los grupos focales fueron realizados en la ciudad de La Paz, creemos que algunos aspectos son propios de lo urbano, es decir, no se circunscriben únicamente a esta ciudad.

13 Para una crítica a este concepto, véase, por ejemplo, García Canclini, 1989.

14 Cabe además destacar que en algunos casos esas personas descubrieron elementos en las obras que habían escapado a los ojos de los propios analistas, a pesar del análisis detenido y conciente.

El aporte de la convocatoria de los grupos parece doblemente pertinente, tanto por lo valioso que ha resultado su análisis para la propia investigación, como por la desmitificación del arte como esfera a la cual puede acceder únicamente un público de *entendidos*, poniéndose en cuestionamiento la separación entre arte moderno y espectador, al menos en cuanto a la comprensión de las obras.

Finalmente quisiera comentar aquí que los *cruces fantasmagóricos* que se ha podido descubrir a través de las discusiones grupales parecen referirse fundamentalmente a contenidos latentes en el imaginario social urbano paceño. Unos últimos comentarios en torno a ellos.

El *fatalismo,* como perspectiva para mirar la vida y la sociedad, no impide sin embargo una visión politizada, una referencia a *culpables*, una diferenciación entre personas que sufren y otras que se aprovechan. Pero también el fatalismo se vuelve cotidiano en la mirada resignada del matrimonio. Parece ser una actitud generalizada ante la vida, con los matices comentados según los grupos etáreos.

La naturalidad con que se asume la *simultaneidad de religiones* parece ser otro de los rasgos propios del imaginario urbano; esta dualidad religiosa se expresaría en un pensamiento ambiguo y ambivalente que amplía su campo de manifestación; no sólo aparece a través de lo religioso sino también en la forma en que se expresan las ideas: ideas opuestas pueden sostenerse simultáneamente y lo mismo ocurre con creencias religiosas y tradiciones culturales. El carácter no conflictivo con que se vive esta tensión, en términos racionales, estaría mostrando un pensamiento de distinto tipo que desde una razón rígida podría resultar incomprensible.

La *visión de la mujer* casi exclusivamente en su rol de madre y la asociación de ésta con la virgen sufriente, vuelve a la madre una figura idealizada y limita a la mujer a un único papel. La mención del machismo característico de la sociedad fue aprobada por pocos e incluso las mujeres tendieron a negarla. Sin embargo, ellas fueron quienes destacaron la perspectiva individualista de la libertad, lo que llevaría a pensar que serían precisamente ellas quienes más deseos tienen de alcanzar esa libertad interna que ven como algo utópico. Por tanto, concientemente habrían rechazado la idea del machismo mientras inconscientemente habrían reclamado libertad.

El *sexo como tabú y como pecado* fue otro de los contenidos inconscientes referidos al imaginario urbano. El sexo vivido de manera conflictiva, sobre todo por las mujeres (de cuyo sexo además no hablaron) que lo identificaron con algo malo asociado exclusivamente al órgano sexual masculino. El sexo como pecado que será castigado. Tanto la visión de la mujer como la del sexo evidenciarían una impronta conservadora en este imaginario que probablemente oculte resignación ante el rol que supuestamente debe jugar la mujer y temor frente a una mayor libertad para encarar temas *prohibidos* como el de la sexualidad.

El *deseo de libertad* matiza sin embargo esta última apreciación; la libertad es valorada tanto desde el punto de vista político como desde el punto de vista individual. Este tema provocó sentimientos y emociones como ningún otro y dejó en evidencia, así, la existencia de una tensión entre una impronta tradicionalista-conservadora y una utopía libertaria que probablemente no llegue a resolverse, pero que desabsolutiza una categorización tajante.

Por último, la vivencia de la *identidad nacional como algo efímero, pasajero y frágil*, inserta el tema de la visión postmoderna del tiempo como continuo presente, como un rasgo esquizofrénico (en términos de Jameson) de una sociedad que se debate entre la tradición y la modernidad, incluso con algún rasgo postmoderno, sin llegar a ser plenamente tradicional, moderna o postmoderna. La pérdida de referentes políticos perdurables y la asociación entre futbolistas y nuevos héroes relativiza los símbolos patrios tradicionales, mostrando así su fragilidad como elementos unificadores.

Quisiera concluir con una frase de Armando Silva que relaciona el imaginario social con la ciudad, mostrando cómo lo imaginario construye una ciudad en términos reales:

> ... cuando hablamos de lo imaginario todo se resuelve en su propia dimensión, ya que el hombre fantasmagórico, o en función fantasiosa del mundo, vive lo imaginado como real. Una ciudad no sólo es topografía, sino también utopía y ensoñación. Una ciudad es lugar, aquel sitio privilegiado por un uso, pero también es lugar excluído, aquel sitio despojado de normalidad social por un sector social. ... Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde entramos. Una ciudad es imagen abs-

> tracta, la que nos hace evocar alguna de sus partes, pero también es iconografía, en un cartel surrealista o una vitrina que nos hace vivirla desde una imagen seductora. Una ciudad, pues, es una suma de opciones de espacios, desde lo político, lo abstracto y figurativo, hasta lo imaginario. (Silva, 1994:134.)

En este capítulo se ha querido mostrar cómo lo *urbano imaginado* puede construir lo *urbano real*.

CAPÍTULO SIETE

Inquietudes finales

El arte no es una nacionalidad pero, asimismo, no es un desarraigo. El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos. El arte escapa de la historia pero está marcado por ella.

Octavio Paz

Los procesos de modernidad cultural y modernización económica, política y social en Bolivia se han caracterizado por ser incompletos. Mientras que el primero, aun con grandes dificultades y resabios conservadores, habría permitido un mayor acercamiento cultural y un descubrimiento de identidades negadas, el segundo habría posibilitado una mayor integración social a través del reconocimiento de derechos ciudadanos a la población durante la Revolución del 52. Sin embargo, estos procesos parecen haberse truncado con el fracaso político de la revolución; los efectos de ese fracaso en los planos social y económico fueron la creciente exclusión económica y social y, en el campo cultural, la presencia de obstáculos a una integración más plena. Empero, en este último terreno ha habido logros importantes pues, aunque pervivan situaciones de discriminación y rechazo, hoy se viven procesos de aceptación –al menos en el plano formal– de la diversidad y la multi-culturalidad.

La democratización (con su carácter crecientemente incluyente) y la apertura hacia el mercado (con rasgos fuertemente excluyentes) han marcado la vida del país desde los inicios de la década del 80. La democratización social y política ha ampliado tanto la representación de sectores populares, al menos a nivel simbólico (a través de

partidos políticos como Conciencia de Patria o Unidad Cívica Solidaridad), como la conciencia de la necesidad de convivir con lo múltiple y lo diverso, aumentando la tolerancia y valorizándose la democracia como estilo de vida.

Estos procesos no son ajenos al contexto mundial, caracterizado por la emergencia de un nuevo tipo de sociedad globalizada, signada, por un lado, por la apertura de los mercados, que produce una exclusión económica y social creciente al tiempo que integra a nivel de producción y consumo y, por el otro, por la fuerza de la industria cultural que produce una mayor integración a nivel cultural a costa, sin embargo, de una tendencia a homogeneizar los gustos, la cual, empero, no se da sin resistencias. La pérdida de referentes ideológicos, la crisis de movimientos sociales clásicos y de representación de los partidos políticos tradicionales, así como la vuelta al misticismo y la religiosidad y la revalorización de lazos familiares y comunitarios parecen caracterizar un retorno de los individuos a la vida privada, perdiéndose de vista utopías modernas vinculadas a la idea de progreso social y liberación y realización humanas. La crisis del llamado proyecto de la modernidad cultural, a partir de la crítica del postmodernismo, se evidenciaría en una tensión entre la fragmentación del sujeto y sus posibilidades de articular su experiencia cotidiana. Tal fragmentación, que se debatiría entre la racionalización técnico-instrumental y la subjetivación individual, parecería imposible de superar; sin embargo, en la conciencia de la misma radicaría la posibilidad de otorgar sentidos al mundo[1].

En este contexto global, latinoamericano y nacional, la obra de un conjunto de pintores parece producir, en parte, una resignificación de la memoria colectiva, proponiendo sentidos al entorno a través de una actividad subjetiva. Dicha resignificación tomaría como punto de partida la asunción de una identidad basada en un tejido intercultural complejo, cuyo origen estuvo signado por el encuentro forzado de dos fuentes culturales diversas: las culturas originarias, propias del continente, y la cultura cristiano-hispana, que a su vez es también múltiple, pues su origen estuvo determinado por la interacción entre las culturas española, mora y judía. A partir de este

1 Cf. Touraine, 1994 y 1997.

tejido intercultural complejo parece resignificarse el pasado para mirar de otra forma el presente y proyectarse al futuro. Si bien no sería la primera vez que desde el arte se intenta una lectura de la identidad (el barroco andino y la corriente social y nacional durante este siglo también buscaron interpretarla), hoy se trataría de una nueva mirada.

Esta tarea de resignificación podría ser comprendida como un gesto moderno, pues, por un lado, asume una identidad compleja para proponer un orden de sentido y, por otro, implica una lectura crítica del pasado y de la sociedad, al menos desde la producción pictórica de los últimos veinte años.

La búsqueda por comprender la identidad no es nueva en el arte boliviano. Quizá su expresión más plena fue el barroco andino; durante este siglo el indigenismo, el muralismo y la tendencia nacional en pintura, también manifestaron una preocupación sobre este tema. Hoy parece poder leerse, desde este ámbito artístico, un cuestionamiento de aspectos que problematizan la noción y percepción de la identidad. A diferencia de los muralistas o los pintores sociales, la obra de un conjunto de artistas (algunos de los cuales comienzan a destacar a mediados de la década de los 70 y otros al iniciarse la década actual) parece complejizar la visión de la identidad rechazando una concepción monolítica, invariable y homogénea, y proponiendo otras más flexibles que resaltan lo múltiple y destacan aspectos, no totalidades. La pintura parece mostrar actualmente distintas alternativas de percepción del entorno, diversas opciones para intentar comprender la identidad cultural. Este fenómeno parece poder enmarcarse en el proceso de democratización mencionado, porque, además, habría comenzado a partir de la segunda mitad de los 70.

Uno de los supuestos teóricos del análisis desarrollado en este texto es que el arte, si bien habría perdido autonomía con la crisis de la modernidad y de las vanguardias estéticas, aún posee un cierto grado de libertad que le permite proponer a la sociedad alternativas críticas que cuestionen ideas, valores, imágenes y percepciones culturales aceptados como válidos. Otro de los supuestos es que el contexto al que pertenece el artista siempre influye de alguna manera sobre sus percepciones, pues es internalizado inconscientemente y expresado en su obra.

La intención de descubrir contenidos del imaginario social urbano a través de una lectura contextualizada de la obra de arte, creemos que constituye una aproximación de carácter innovador, ya que son escasos los estudios que plantean un enfoque similar, pues en general se comprende que el análisis sociológico de lo urbano, para que sea objetivo, debe enfatizar los niveles económico, político, social e incluso étnico-cultural, pero existe poco interés en analizar las ideas, creencias e imágenes en las cuales se apoyan las percepciones de quienes habitan un espacio y a partir de las cuales se concibe el mismo; es decir, suele restarse importancia al imaginario social aunque éste evidencia cómo es la percepción de lo que las personas suelen llamar *realidad*[2].

Si bien la investigación que sustenta el texto ha tenido carácter exploratorio, consideramos posible contribuir con la visualización de algunas tendencias, que serán expuestas a continuación. Ellas se relacionan tanto con los temas abordados desde la pintura cuanto con una contextualización más amplia de los mismos en términos de su vinculación con la *tensión entre modernidad e identidad* en la Bolivia urbana. Algunas reflexiones teóricas cerrarán el capítulo.

1. Imaginario social urbano en la Bolivia andina

A lo largo del estudio se ha detectado con mucha fuerza en la pintura la presencia de un conjunto de tendencias del imaginario social urbano: una reactualización de ritos y mitos originarios tratados a partir de la complejidad de un tejido cultural que se evidencia con mayor claridad a nivel urbano, caracterizado por la coexistencia de diferentes fuentes culturales; un reconocimiento del mestizaje, asumiendo la tensión entre la aceptación y el rechazo y la presencia de otras discriminaciones; una fuerte religiosidad que sería polivalente e implicaría la convivencia de distintas racionalidades; un cuestionamiento a la noción homogeneizadora en términos culturales de la identidad nacional y una revisión de actos y valores fundantes de la misma.

---

2 Los trabajos realizados en Colombia por Silva (1986 y 1994), en Bolivia por Sanjinés (1992), en Argentina por Sarlo (1994), en México por Monsiváis (1989) y por González (1994), constituyen ejemplos de un enfoque similar al abordado en este estudio.

Parece preciso situar la presencia de estos contenidos en la pintura en un contexto problemático mayor –que se evidencia en las obras y enriquece el análisis de ese imaginario– referido a una tensión entre modernidad e identidad no resuelta pero, al parecer, asumida para analizar esos elementos imaginarios que darían forma a la percepción urbana en la Bolivia andina. Cabe destacar, sin embargo, que en Bolivia lo urbano es también rural; no existe una separación o una ruptura entre ambos espacios, que son también, y además, imaginarios, sino más bien una continuidad, estando lo rural muy presente en el imaginario social urbano[3].

1.1. Mitos y ritos originarios en la pintura urbana

¿Por qué la pintura plantea hoy una reactualización de mitos y ritos originarios que se mantienen en las ciudades, a pesar de los procesos de modernización que ellas viven? ¿Cómo comprender la presencia de fuertes creencias provenientes de culturas ancestrales en el contexto del desarrollo urbano en Bolivia?

Varias ideas surgen de la lectura de algunas de las obras tratadas en este texto. En primer lugar, pareciera que la presencia de mitos y ritos en el arte contemporáneo puede asociarse a un reconocimiento del tejido intercultural propio del país. Lo interesante es que la relectura que de ellos realizan los artistas se sostiene en una visión *desde* lo urbano, sobre todo andino, que rescata un origen intercultural. Tal perspectiva aparece, por ejemplo, en *Ch'alla* de Guiomar Mesa y en *Fundamento* de Sol Mateo, obras en las cuales parecen recordarse los orígenes culturales de lo urbano: el desarrollo moderno de la ciudad se contextualiza y adquiere significado en la combinación de culturas diferentes (ancestrales y cristiana-española) que constituye la base de ese tejido *identitario*.

---

3 Esa continuidad se daría a través de distintos elementos, siendo los más importantes las migraciones (los migrantes constituirían puentes entre lo urbano y lo rural, pues no abandonan completamente el campo, teniendo relaciones estrechas con sus pueblos de origen, tanto en relación a lo económico como a lo social y lo cultural); las asociaciones de residentes en las ciudades, que ayudan al nuevo migrante, contribuyendo tanto a su inserción como a mantener el sentimiento de pertenencia a la comunidad de origen en la ciudad; las redes de economía familiar diversificada y, finalmente, las radios. Véanse, entre otros, los estudios realizados por Albó, Greaves y Sandoval, 1981, 1982 y 1987.

En segundo lugar, recordar el origen implica recordar los ancestros y de dónde se viene, es decir, quién se es. Por tanto el rescatar de la memoria la base intercultural propia del país –que más notoriamente se visualiza en las ciudades– implicaría una búsqueda de reactualización de la identidad orientada a asumir la complejidad del mestizaje cultural. A través del recuerdo y de la pervivencia de ¿antiguas? ¿actuales? creencias, parece proponerse la necesidad de aceptar una identidad que parte de la sociedad ha rechazado persistentemente: la identidad mestiza.

En tercer lugar, la presencia de estos mitos en la pintura también puede manifestar la nostalgia por un tiempo pasado perdido; se trataría de la recuperación de un *paraíso perdido* indígena-rural que sólo puede hacerse desde la *culpa* de un desarrollo urbano arrasador. Es decir, el sentimiento de añoranza por algo que se acabó en términos de pureza, al menos en las ciudades, sólo puede darse de manera idealizada *desde* ellas. *Anima en advenimiento* y *Fantasmas y ruinas* de Keiko González, así como *Campesino* de Gastón Ugalde, aunque desde otra perspectiva, parecen en parte reivindicar una visión de este tipo, si bien las obras de González, además, plantean una relación entre madre, tierra, muerte y vida, muy presente también en la urbe. Esa relación encubriría la percepción de un tiempo cíclico mítico que parece ejercer una fuerza real en el pensamiento de los habitantes urbanos. Sin embargo, a diferencia del tratamiento del ritual de la *ch'alla* que realiza, por ejemplo, Guiomar Mesa, en estas obras González parece apelar a una visión más idealizada, sin contextualizar esos mitos en la complejidad de la perspectiva urbana. Es por eso que remite a la nostalgia de una *pureza* perdida.

En cuarto lugar, varios mitos y ritos tratados llevan la carga del sentido del sacrificio de la cultura andino-cristiana, subrayando ese carácter que parece impregnar el imaginario social. El ritual de la *ch'alla* y el mito del *kharikhari* –que nos recuerda Cecilia Lampo en *Grasa*– plantean tanto el fundamento *sacrificial* de la cultura andino-hispano-cristiana, como la presencia que tienen los muertos en la cotidianidad de los vivos.

Finalmente, la naturalidad con la que se asumen estos mitos en el contexto de una cultura urbana signada por la fuerza del desarro-

llo, parece hacer referencia a un tipo de pensamiento que permite la convivencia de distintas racionalidades. *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa deja expuesto este tema, que también se ha evidenciado en las reuniones de los grupos focales. La polivalencia del pensamiento parece poder asociarse, por ejemplo, a la multiplicidad propia del tejido intercultural mencionado, aunque asumido como una cultura diferente tanto de las originarias cuanto de la cristiano-española pura, como también a la dualidad de la *realidad del mito* frente a la *realidad objetiva*. ¿La *realidad* se produce imaginariamente dando un orden a la percepción del *mundo objetivo*? La expresión pictórica de mitos y ritos ancestrales, que hoy se comprenden por su combinación con la lógica hispano-cristiana, pareciera poner en imagen elementos propios del inconsciente colectivo urbano, transformándose aquéllos en una parte oscura y latente del imaginario social.

1.2. De la complejidad de la interculturalidad y otras discriminaciones

A través de su obra, como ya se mencionó, los pintores tratados en este estudio parecen asumir de manera compleja el tejido intercultural base de una identidad mestiza largamente rechazada. Este fenómeno plantea varios temas. Uno de ellos es el de la resignificación del pasado cultural desde el presente urbano, evidenciada en la recuperación de mitos y ritos. Por otra parte, el diálogo con el estilo barroco andino manifiesta una tendencia tanto a complejizar la comprensión del presente a partir de una mirada hacia el pasado, como a revisar la expresión más plena de esa interculturalidad mencionada, fundante sobre todo de la Bolivia andina. Ese diálogo con el estilo barroco andino, ¿no tenderá también a buscar las fuentes de aquella identidad múltiple, hasta no hace mucho tiempo rechazada?

La disposición a asumir la complejidad de una identidad tal parece enmarcarse en la tensión entre modernidad e identidad, pues únicamente aceptando la propia identidad es posible reconocer a los otros distintos. Sin embargo, el proceso de aceptación de una identidad compleja ha sido difícil en sociedades con un fuerte componente poblacional indígena y con una gran carga discriminadora, como la boliviana.

Parte de las obras analizadas en este texto acuden al tema de la discriminación al indígena y de las distancias culturales imperantes en el país. Por ejemplo, *Metamorfosis* de Alejandro Salazar plantea la difícil integración de los migrantes rurales aymaras a la ciudad, la cual los rechaza a tal punto que ellos estarían dispuestos a abandonar sus propios orígenes tras una apariencia que les permita una integración más plena. El problema es que, aun auto-negando su identidad, ésta no puede ser borrada y entonces el rechazo persistiría. Ejti Stih, en *Las Primeras Damas*, tiene una visión más optimista en tanto parece indicar la existencia de un acercamiento cultural basado en el respeto hacia el otro[4]. De esta manera se muestra que las percepciones sobre el entorno y la sociedad adoptan diferentes caminos en la plástica.

Campesino de Gastón Ugalde plantea más bien la visión contraria: el indígena no reniega de su identidad, sino que la mantiene a cualquier precio, mirándonos desde el cuadro con un odio contenido por el rechazo de que es objeto. El campesino de Ugalde prácticamente no existe en términos reales como habitante de la ciudad, con excepción, quizá, de las migrantes campesinas de Potosí, pues no puede mantener su identidad intacta en ella. Es por eso que fue asociado anteriormente a una visión nostálgica en la cual las identidades habrían sido claras y puras.

Sin embargo, desde la pintura parece quedar explicitada la necesidad de asumir una identidad intercultural. Unos comentarios al respecto. Por un lado, aceptar el mestizaje cultural como una cultura diferente a la indígena pura y a la cristiano-española parece constituir un reto difícil cuando impera la discriminación hacia lo *no puro*. Tal discriminación llevaría a la negación de la propia identidad y al renegar de la identidad entonces puede aceptarse cualquier rechazo al tiempo que se pierden los referentes. Por lo tanto, el dejar al desnudo la discriminación, así como la mirada al pasado barroco, que en el plano estético fue la expresión más plena del fundamento de ese tejido intercultural complejo, constituirían un modo de asumir y reco-

4 Touraine (1994:223), retomando a Levinas, sostiene que "El respeto por el otro es la condición primera de la justicia y, por lo tanto, de la liberación. Para Levinas el Otro se caracteriza por la distancia absoluta; se trataría de una visión que desconfía de la relación de poder y que se propone preservar al otro en su autenticidad, es decir, en el hecho de pertenecer al infinito, al Ser". Este es el sentido que parece transmitir la obra de Stih: más allá de las relaciones de poder, el otro es considerado en tanto ser diferente.

nocer esa identidad. Por otro lado, asumir el mestizaje implicaría *hacerse cargo* del dolor que el mismo implicó, pues la identidad mestiza no se construyó sin resistencia por mantener valores y creencias originarios en la mezcla de culturas. Por tanto, existiría un sacrificio en el origen de esa identidad muy doloroso de reconocer, como lo parece exponer Guiomar Mesa en *Arbol de la vida*.

La discriminación no sólo se produce en términos étnicos, sino también de género. La idealización de la mujer como madre virgen ocultaría un profundo rechazo a sus posibilidades de realización como individuo, lo cual se ve reforzado por preceptos morales-religiosos cristianos, tal como se evidencia en *Bloody Mary* de Sol Mateo y, desde una perspectiva intimista, en *Tríptico dorado* de Erika Ewel. Tal visión parece remitir a una fuerte tendencia conservadora, reconfirmada en las reuniones de los grupos focales, que amparada en dogmas religiosos santifica a la mujer como madre y la sacrifica como individuo, por tanto la adoración de la primera serviría para ocultar el rechazo a la segunda.

El rescate de las necesidades de expresión y libertad individual de la mujer, de su soledad y enfrentamiento consigo misma a partir de una perspectiva intimista, tiene un lugar en la pintura actual, sumándose a las anteriores obras *En la cuesta de Alhacaba* de Patricia Mariaca, que reafirma un deseo de libertad en el marco de una sociedad que aún tiene rasgos conservadores y tradicionalistas que producen discriminación. Esta sensación habría sido ratificada también en las reuniones de los grupos focales en tanto se reiteraba la imagen idealizada de la mujer como madre pero, frente a *Gritón* de Roberto Valcárcel, las mujeres expresaron un deseo de libertad interna en la forma de utopía; parece tratarse de la existencia de un deseo que permanece inconsciente o de la vivencia de una tensión interna, pues las mujeres subrayaron el rol maternal al tiempo que rechazaron vivir en una sociedad machista.

1.3. La religiosidad múltiple

La fuerte religiosidad constituye otro de los contenidos de la pintura contemporánea; la relectura de mitos y ritos originarios reafirma esto así como la recurrencia al barroco andino y a la convivencia del catolicismo con creencias ancestrales.

Quizás el aspecto más interesante que surge en este sentido es la manifestación simultánea y naturalizada de creencias de distintos orígenes que deja en evidencia la coexistencia de distintas racionalidades. Esto se expresa en la fuerte presencia católica que interactúa con creencias propias de culturas originarias, complejizando y dando forma al tejido intercultural mencionado. La relación entre catolicismo y politeísmo, que en términos racionales occidentales se excluirían, parece no provocar contradicción, apoyándose la idea de la dualidad y/o polivalencia en el pensamiento andino.

Asumir la interacción entre distintas religiones y mostrar la ambivalencia se enmarcaría en la tendencia pictórica de poner en imágenes la complejidad de la identidad intercultural que, de acuerdo a las percepciones de los participantes de los grupos focales, parece vivirse sin conflicto. Este tema está presente en varias de las obras analizadas en el texto, como por ejemplo en *Ch'alla*, *Arbol de la vida* y *¿La Salvadora?* de Guiomar Mesa o en *Santiago* de Fabricio Lara. Así, quedaría en evidencia la tensión, en términos racionales, entre politeísmo y catolicismo: una sociedad que se autoconsidera fuertemente católica pero que convive con ritos y mitos originarios sin cuestionarse la relación entre las distintas religiones porque ya estarían integradas. Esto lleva a preguntarse sobre la presencia de una ambigüedad de carácter estructural en el pensamiento que permitiría la coexistencia naturalizada de diversas religiones, aun de una monoteísta.

Otro de los aspectos relativos a la fuerte religiosidad es el del sentido del sacrificio, el cual se vincularía tanto a los orígenes de la identidad mestiza cuanto a la cultura cristiana hispana, tema que se manifiesta tanto en *La casa del tormento de los réprobos* de Marcelo Suaznábar como en *Arbol de la vida* de Guiomar Mesa. Sin embargo, en la obra de Suaznábar se agregaría una lectura apocalíptico-conservadora: la *profanización* de los valores cristianos sagrados haría irreversible el Juicio Final y todos los pecadores deberán pagar sus culpas en el Infierno. La obra de este joven pintor, que establece un fuerte diálogo con el estilo barroco andino, tendría dos lecturas posibles. La primera: no se puede absolutizar los valores que ordenan el mundo profano y es preciso que el bien conviva con el mal. La segunda: asumiendo el mal (comprendido en términos cristianos tradicionales) que impera en el mundo, llegará el momento de rendir cuentas.

Esta última lectura constituiría un acercamiento de carácter conservador a la comprensión del orden de la vida, reafirmando una mirada católica "inquisitorial". Ambas miradas parecen estar presentes en el imaginario social, de acuerdo a las opiniones de los participantes de los grupos focales; sin embargo, para gran parte de ellos, el infierno puede ser terrenal y no estaría ligado necesariamente a una visión católica tradicional.

Finalmente, la presencia ya mencionada de mitos y ritos originarios debe comprenderse en su vínculo con mitos y ritos cristianos no modernos y que están latentes, por ejemplo, en la *ch'alla* e incluso en la interpretación de figuras como el Tío de la mina, así como en la propia tensión entre catolicismo y politeísmo. Quizás lo más importante es lo que no se dice, lo que permanece latente; así, ¿cómo comprender la figura de Cristo, la Virgen María y los Santos católicos? ¿Por qué el carnaval y la fiesta de adoración a los Santos Patronos son los momentos más importantes del año para las comunidades? Si bien este estudio no ha indagado con profundidad en la mitología cristiana, creemos que se abre aquí una línea de investigación sumamente interesante, ya que varios de estos pintores (como Guiomar Mesa, Sol Mateo, Marcelo Suaznábar) expresan abiertamente la presencia del cristianismo en su obra.

1.4. La identidad en el banquillo de los acusados

Varios son los aspectos que devienen del tratamiento del tema de la identidad en la pintura actual. En primer lugar, la relectura de la *identidad nacional,* en tiempos signados por la aceptación de la diversidad cultural y la revisión de hechos históricos fundantes de aquélla, parece constituir un impulso crítico. La producción pictórica analizada en este trabajo enfatiza una mirada que cuestiona la *historia oficial*, trayendo al presente, bajo una nueva luz, hechos fundantes de la nacionalidad y de la Bolivia moderna, y replanteando una noción de identidad en términos amplios, oponiéndose a una visión homogénea y estática de la misma y dejando en el espectador la duda entre la fragmentación y la diversidad.

Tal visión muestra la fragilidad de la identidad nacional en un momento como el actual de pérdida de referentes estables que pro-

ponían una imagen nacional fuerte; el fracaso, por ejemplo, de los ideales de unidad de Bolívar o del proyecto político de la Revolución del 52 (más allá de sus aciertos), así como la revisión de hechos históricos como la Guerra del Chaco, evidenciarían el resquebrajamiento de esos referentes capaces, a nivel político, de dar unidad nacional. Hoy, ante su pérdida o cuestionamiento, parecen surgir nuevos héroes que, sin embargo, no poseen la capacidad de sostener una identidad de ese tipo, transformándose ésta en un sentimiento relativamente efímero y frágil. A este tema hacen referencia *Retrato de Simón Bolívar* de Roberto Valcárcel, *El soldado boliviano* de Edgar Arandia y *Futbol* de Guiomar Mesa.

En segundo lugar, tal revisión constituiría un ejercicio de mantenimiento de la memoria colectiva de un pasado doloroso evidenciado, por ejemplo, en *El soldado boliviano*. Asumir una lectura crítica de un hecho trágico sobre el cual se fundó la Bolivia moderna constituye no sólo una indagación de la historia sobre la cual se edifica una identidad nacional –cuestionándose la misma a través de la crítica–, sino una afirmación de la importancia de la memoria para preguntarse quién se es.

En tercer lugar, la *des-idealización* de viejos héroes y la construcción de nuevos ídolos parece apuntar críticamente a las bases sólidas de una identidad que se asume hoy, desde la pintura, como débil y diversa, proponiendo a la vez unos héroes que convocan a la unidad momentáneamente, por tiempos cortos, y que al no tener ideología tampoco plantean opciones políticas. ¿En qué se sostiene entonces hoy la identidad? La pregunta queda abierta.

Por último, el reconocimiento de identidades múltiples, todas ellas válidas, parece oponerse a una lectura única y homogeneizante en términos político-culturales (discutiendo así con la tendencia revolucionaria del 52), al tiempo que deja planteada la necesidad de aceptación de todas las identidades y enfrenta al espectador ante su propia fragmentación. ¿Cómo, sino aceptando lo diverso y lo múltiple, comprender las actuales identidades urbanas en Bolivia, identidades desde las cuales se percibe el proceso de modernización de las ciudades de una manera particular?

2. ¿Bolivia *desde el mundo* o el mundo *desde Bolivia*?

En el caso de los pintores cuya obra fue analizada en este texto, la influencia del entorno en la producción estética no sólo se evidencia en los temas sino también en el vínculo que en su mayoría han establecido entre la visión occidental del arte y la percepción de Bolivia. Tal vínculo (entre el *exterior* y el *interior*) parece haber cumplido un rol importante en la expresión pictórica actual, constituyendo una tensión que produciría creación: ¿Bolivia *desde el mundo* o el mundo *desde Bolivia*? Cabe aquí destacar que si bien los artistas han recibido una fuerte influencia externa, no inciden ellos de la misma manera sobre lo que ocurre pictóricamente en el exterior, reafirmándose en el campo de la producción estética una dependencia que también se evidencia en otros ámbitos.

Se trata de artistas provenientes en su mayoría de sectores socio-económicos medios que han tenido la posibilidad de estudiar y/o residir en el exterior y, desde esa referencia externa, han enriquecido la interpretación de la realidad urbana boliviana. Ugalde estudió en Canadá, Valcárcel y Lampo en Alemania, Sol Mateo vivió en Austria, Keiko González, Zapata y Rodríguez Casas en Estados Unidos, Mariaca y Mesa residieron en España, Stih en Yugoslavia, Suaznábar en Chile, Ewel en México y Brasil. Incluso en sus referencias plásticas ninguno reconoce la herencia del nacionalismo, el indigenismo o el muralismo; aunque sí muchos de ellos dialogan con el barroco e incluso algunos con la pintura social[5]. Quizás ninguno de ellos sea plenamente original en su propuesta plástica, pero son capaces de brindar interpretaciones críticas sobre distintos temas, entre ellos, sobre aspectos constitutivos de la identidad urbana en Bolivia. Esta actitud –no necesariamente conciente– se vincularía tanto con un impulso moderno de mirar hacia afuera, lo universal, para complejizar la visión del plano interno, como con una preocupación en torno al tema de la identidad, lo cual constituiría un gesto moderno, pues

5 Las referencias pictóricas varían: Guiomar Mesa acude al mexicano Julio Galán y a de Chirico; Sol Mateo se siente enormemente atraído por el dadaísmo; Ejti Stih apela al neo-expresionismo y a Francis Bacon y tiene enormes coincidencias con el pintor venezolano Jacobo Borges, a quien sin embargo desconoce; Roberto Valcárcel acude a un dibujo clasicista-académico pero también al Pop Art de Warhol de los 70. Fabricio Lara se ve influenciado por el peruano Fernando de Szyszlo, Suaznábar por Bosch.

sólo en sociedades modernas aparecen conflictos de roles, valores, asunciones concientes de identidades diversas y auto-conciencia de la propia identidad[6]. Quizás valga la pena aquí comentar qué se entiende por *identidad* para aclarar la idea expresada.

La identidad (tanto en el plano individual como social) *siempre* se construye en relación a otros diferentes a través de un proceso especular en el que el otro me devuelve la mirada sobre mí mismo a partir de la diferencia.

Desde el psicoanálisis, el estadio del espejo permite comprender el proceso de identificación como una transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen externa como propia, siendo la identificación resultado de la apropiación de una imagen[7]. Dos formas de identificación que plantea Lacan parecen ser pertinentes aquí: a) la identificación *gestáltica*, donde la exterioridad es más constituyente que constituída, dependiendo de cada sujeto lo que asume como idéntico; b) la identificación a partir de una imagen (de otro) tomada como modelo; aquí la exterioridad marca la interioridad misma del sujeto, la transforma y la aliena, asumiendo el sujeto una imagen de sí mismo que no le pertenece pero que le permite moverse en su mundo. Por tanto, la identidad no existe hasta tanto cada sujeto la construya (imaginariamente) según su propia historia. Si este concepto de identidad individual se colectiviza, la identidad de un grupo o de una comunidad estaría relacionada con el modelo (o modelos) que ese grupo o comunidad asumen como imagen a imitar.

Por otra parte, la identidad asumida supone la conciencia reflexiva y crítica, pues no se trata de un conjunto de características dadas, innatas, sino que implica tanto un auto-reconocimiento en la historia (es decir, un sentido de continuidad espacio-temporal) cuan-

---

6 Según Kellner (1992:143), uno puede estar encerrado en una identidad fija "o capturado por varios roles diferentes, a veces conflictivos, lo que hace que uno no sepa quién es. De esta manera, la identidad en la modernidad se vuelve crecientemente problemática y el tema de la identidad en sí mismo se vuelve un problema. En realidad, sólo en una sociedad ansiosa en relación con su identidad pueden los problemas de identidad personal, auto-identidad, o crisis de identidad, emerger y ser materia de preocupación y debate". (Traducción de la autora.)

7 Cf. Lacan, 1990.

to una creación y recreación cotidiana a partir de la interpretación crítica[8].

Para Touraine (1997), la posibilidad de articular una experiencia individual vacía de contenido y fragmentada en la modernidad por el impulso racionalizador, por un lado, y la fuerza de la subjetividad individual dadora de sentidos, por el otro, sólo es capaz de asumirla el individuo transformado en actor, es decir, lo que el autor denomina el *Sujeto*. Esa articulación, entendemos, constituye la posibilidad de reconocerse en el tiempo y en el espacio, de dar un sentido histórico y cultural a la acción de los individuos, de reconocerse como perteneciente a un *mundo de vida*. En la tensión entre racionalidad y subjetivación radicaría el dilema del sujeto fragmentado de la modernidad; mientras que la primera tiende a sumirlo en la discontinuidad y la impotencia frente a lo avasallador del progreso científico y técnico, con sus consecuencias de *sinsentido* en sí mismo, la segunda permitiría la articulación de la experiencia y así constituiría el impulso libertario y autónomo de ese sujeto moderno.

Volviendo a la idea que propone el juego entre *lo externo* y *lo interno*, ésta parece dejar en evidencia un interrogante acerca de la identidad, pero ya no entendida en los términos tradicionales del respeto de ciertas creencias o principios comunes y prácticamente invariables que requería la adscripción al conjunto de valores que constituían la nacionalidad. Así, se establece una ruptura con el muralismo, la pintura social y el indigenismo, cuya pregunta sobre la identidad partía de una noción tradicional y rígida. La idea de nación, entendida como un sistema de relaciones sociales y de dominación y como una comunidad atravesada por una historia común y retomada por la memoria colectiva, se ha puesto en crisis por los procesos de globalización, con efectos desarticuladores sobre la *identidad nacional*, hasta no hace mucho tiempo considerada como firme y homogénea. Hoy parece reconocerse que la identidad es algo muy complejo de determinar, pues requiere de un permanente proceso de construcción y reconstrucción que, sin embargo, no se da de *cualquier* manera, no tiene posibilidades infinitas, pues ocurre en un contexto particular de relaciones sociales y de interpretación de símbolos, creencias, principios y valores. Es decir, si bien sus significados pueden modificarse,

8 Véase Giddens, 1991.

el cambio se da dentro de ciertos parámetros de contexto. Ese proceso debe además enmarcarse en la tensión moderna mencionada entre la fuerza de la racionalidad técnico-instrumental y las posibilidades del sujeto de articular la experiencia cotidiana a través de su subjetividad, dándole sentidos a esa experiencia y reconociéndose en esa posición crítica frente a su historia y su situación presente.

Los procesos de internacionalización económica, política y cultural, en el contexto crítico de la postmodernidad, han puesto en crisis esa visión monolítica de identidad. Los medios masivos dan una imagen global del mundo en que vivimos haciéndonos conocer culturas diferentes; los desplazamientos migratorios impulsan la reformulación de identidades y llevan a la pregunta de cómo seguir siendo lo que somos fuera de nuestros países, regiones o ciudades, pero siendo capaces a la vez de integrarnos a la nueva situación de vida, que supone aspectos de adaptación no sólo al entorno físico o geográfico, sino muy particularmente a un contexto económico, social y cultural. Se trataría ahora del *reconocimiento de la existencia de un tejido intercultural complejo que se configuraría en la relación con otros diferentes.*

América Latina a partir de la conquista ha sufrido lo que se podría llamar *reacomodaciones* o *transacciones* en términos de identidad. El mestizaje propio de la región ha sido el producto del encuentro entre las culturas originarias autóctonas y la España cristiana conquistadora que, siguiendo la síntesis de Larraín (1996:13), no se caracterizaba por una modernidad plena, sino, por el contrario, estaba guiada por fuertes principios religiosos y morales y, por lo tanto, se distinguía por su intolerancia frente al otro, características que habrían condicionado los rasgos del tejido intercultural latinoamericano[9]. Sin embargo, creemos que habría que relativizar este pensamiento, en tanto la presencia por

9 Este autor (1996:144) agrega: "Del encuentro entre la cultura española y las culturas indígenas surgió un nuevo modelo cultural, fuertemente influído por la religión católica, íntimamente relacionado con el autoritarismo político y no muy abierto a la razón científica. Este modelo coexistió fácilmente con la esclavitud, el racismo, la inquisición y el monopolio religioso. Esto no es sorprendente si se piensa que España se había constituído en el último baluarte europeo de un mundo en vías de desaparecer: la cristiandad. Llegan a América, entonces, los representantes de un mundo en extinción, a imponer un modelo que es fundamentalmente antimoderno". Tanto la obra de Sol Mateo como la de Marcelo Suaznábar aborda este tema, el primero desde una fuerte crítica, el segundo apelando a esa lógica moralizadora para restituir un orden perdido.

ejemplo de los jesuitas en el continente habría adquirido matices de mayor aceptación.

Durante este siglo, la configuración de regímenes nacional-populares en la mayoría de nuestros países ha profundizado la concepción nacionalista tradicional de la identidad a la que se hacía referencia antes, revalorizando *lo propio* frente a lo externo, tanto en los planos económico y político como cultural. Sin embargo, esa pretendida homogeneidad cultural-nacional hoy se ve cuestionada no sólo por los procesos de globalización, sino muy especialmente por el reconocimiento de identidades ancestrales y locales que, en el caso de Bolivia, ha llevado a plantear el tema de lo *pluri-multi*. Es decir, por un lado, se reconoce que no existe una identidad homogénea y se acepta la diversidad cultural, al menos formalmente, lo que también se vincularía a una apertura a nivel mundial que permite el reconocimiento de la pluralidad, signada en el plano filosófico por el surgimiento de la propuesta teórica de la postmodernidad; por el otro, se reconoce lo mestizo a través de la recuperación y el diálogo con el pasado, al menos desde el arte; se trataría de un reconocimiento no sin dificultades, pues implica aceptar que en esa historia una cultura dominó sobre otra pero a la vez que esa dominación hizo posible el surgimiento de un tejido intercultural complejo.

Existe ahora una tendencia a aceptar la diversidad y el mestizaje, entre otras cosas porque la pureza en términos culturales ha sido fuertemente cuestionada. Es decir, ya no es posible hablar de identidades *incontaminadas* cuando los procesos de globalización en el plano de la cultura se han extendido gracias a la fuerza de la influencia de los medios masivos de comunicación, la industria cultural y la apertura de todos los mercados. Por otra parte, enfrentar a culturas que han venido conviviendo desde hace cinco siglos –como las originarias y la cristiano-occidental– parece inapropiado para un análisis cultural, pues si bien es cierto que el mestizaje se originó en un acto violento, estas diferentes culturas constituyeron *otra* identidad que es en y por sí misma. Esto no significa desconocer la complejidad de ese intercambio cultural, sino precisamente asumirla frente a los prejuicios de un *purismo* que valoriza identidades monolíticas en defensa de su pervivencia, desconociendo precisamente la capacidad de adaptación e interacción de las identidades culturales. Por otra parte, el asumir una actitud principista en este tema conlleva el peligro de un

nuevo autoritarismo comunitarista, pues en esa lógica el otro debe ser rechazado, por dominador, extranjero o simplemente distinto. La perspectiva comunitarista de la identidad concibe a la cultura como un conjunto de creencias intocables y eternas y no como

> la asociación de técnicas de uso de los recursos naturales, de modos de integración a una colectividad y de referencias a una concepción del Sujeto, religiosa o humanista", [históricamente cambiante]. (Touraine, 1997:50. Traducción de la autora.)

Así, la visión defensora a rajatabla de una pureza cultural que define una identidad determinada estaría ocultando una visión ideológica peligrosa por su rechazo al otro y por sus propias estrategias de dominación. El dilema entre aceptar una cultura moderna occidental universalista, socavadora de las identidades autóctonas, o defender una cultura *propia e incontaminada* se constituiría así en un dilema falso[10].

Frente a estas concepciones absolutas, provenientes tanto de la lógica nacionalista como de la comunitarista, la identidad es vista hoy como un campo dinámico e inestable de permanente negociación y transacción de valores, en el que también se juegan situaciones de poder y dominación; es decir, reconocer la diversidad no implica suponer que todas las particularidades que la conforman sean iguales en términos de ocupación de espacios y posiciones. Reconocer la diversidad es un primer paso para aceptar la existencia de identidades fragmentadas, múltiples y complejas aunque exista una cultura dominante que intente homogeneizar a nivel global. Por eso se habla de campo de negociación, pues implica posiciones distintas y una *lucha* por mantener la individualidad en el mundo globalizado que vivimos. Desde la pintura actual en Bolivia, pareciera intentarse plasmar esa complejidad, esa falta de respuestas únicas, a través del diálogo con el pasado y la crítica a la idea de una identidad monolítica.

La crítica a esta noción de la identidad, propia de sociedades tradicionales, se vincularía a una percepción moderna de la misma, que la entiende como movible, múltiple y auto-conciente, construída en relación con otros que la reconocen como identidad diferenciada. Es posible comprender el proceso de formación de la identidad

10 Touraine, 1997.

> ... en términos de mutuo reconocimiento, como si la identidad de uno dependiera del reconocimiento de los otros en combinación con la auto-validación de ese reconocimiento. Así, las formas de la identidad en la modernidad son también relativamente sustantivas y fijas; la identidad surge de un conjunto circunscrito de roles y normas: uno es madre, hijo, texano, profesor, socialista, católico, lesbiana -o mejor aún, la combinación de algunos de estos roles y posibilidades sociales. (Kellner, 1992:141. Traducción de la autora.)

Esta definición de la identidad en la modernidad contextualizaría el acercamiento que los pintores seleccionados en este estudio parecen tener del tema, más que una visión de la identidad en términos de la teoría postmoderna. Sin embargo, aceptando abiertamente la influencia de esta teoría, algunos artistas parecen plantear una fragmentación tal del sujeto que éste tendería a desaparecer en múltiples identidades imposibles de articularse, haciendo del tema de la identidad un mito o una ilusión[11]. Sin embargo, en la medida en que la obra de la mayoría de los artistas estaría mostrando aspectos diversos y variables de las identidades particularmente urbanas, estaría combinando una perspectiva moderna de la identidad en términos de posibilidades diversas aunque fijando ciertos límites. Por ejemplo, la reiterada presencia del mito en la pintura sería un camino de búsqueda de recursos que rescaten una identidad a través de elementos pasados reactualizados; el recurso al barroco también sigue en parte esta orientación, aunque se ligaría además a las posibilidades que la postmodernidad habría brindado en cuanto a permitir mirar hacia atrás y traer al presente lo anterior; empero, en la pintura boliviana, este pasado estaría siendo resignificado, dándosele nuevos sentidos[12]. Otros aspectos de esa identidad movible serían: a) la imposibilidad de alcanzar una identidad monolítica, criticándose esta noción rígida de identidad; b) la presencia de la religiosidad sincrética

---

11 Esta parece ser la propuesta de Valcárcel en sus multicuadros; empero, no lograda plenamente pues el mismo pintor se considera cinco artistas en uno, siendo ellos quienes realizan los distintos paneles bajo diferentes ópticas: pero él es los cinco artistas y los multicuadros son una única obra comprendida como totalidad. Así, Valcárcel parece apelar a la propia fragmentación pero articulando las distintas posibilidades en una sola obra.

12 No se trata únicamente de una traspolación sin sentido, esquizofrénica en términos de Jameson; en las obras analizadas, el diálogo con el barroco parece reafirmar una identidad mestiza (por ejemplo, en la obra de Sol Mateo y Guiomar Mesa).

como rasgo fundante y permanente de la cultura urbana; c) el mestizaje como producto de la mezcla entre elementos de culturas originarias y elementos cristiano-españoles, constituyéndose en fundamento de la identidad particularmente urbana en Bolivia, pues en las ciudades ese tejido intercultural complejo tiene una visibilidad mayor que en el campo; d) la comprensión de la religiosidad en términos represivos a partir de una perspectiva ecléctica (revisando, por ejemplo, los fundamentos morales que discriminan a la mujer), pero también como nostalgia a partir de una perspectiva conservadora (los valores abandonados que sería preciso recuperar para construir una sociedad mejor); e) el intimismo y la soledad como temas propios de las ciudades, donde las personas son cada vez más anónimas y se recluyen sobre sí mismas, perdiendo el sentido comunitarista; f) la fragmentación del individuo y del mundo tras el fracaso de la razón moderna, que habría desvirtuado el sentido que orientaría la acción, apareciendo el tema de la pluralidad cultural, negándose la homogeneidad y apelando a una identidad segmentada[13]; g) la influencia del impulso postmoderno se evidencia en los temas de la fragmentación del sujeto, la experiencia subjetiva de carácter efímero y discontinuo, la repetición de imágenes, el uso de elementos antiguos, la combinación de estilos. Pareciera que la obra de estos pintores podría comprenderse dentro de la tensión entre identidad, modernidad y postmodernidad.

Finalmente, los fenómenos de la diversidad y de la influencia externa para comprender Bolivia, que afectan la producción pictórica actual, estarían vinculados a macro-contextos más amplios. En tal sentido, dos cuestiones parecen resultar claves, quedando planteadas como temas posibles de investigaciones futuras. En primer lugar, la transición a la democracia y la apertura de una economía de mercado afectaron fuertemente al país y más generalmente a América Latina. En tal sentido, una idea presente en este estudio era que, paralelamente a la reconquista política de la democracia, el arte también se habría democratizado en tanto aceptación de diferentes pro-

13 Valcárcel se hallaría en esta línea con una orientación más postmoderna; Rodríguez Casas parece proponer el relativismo de esta postura, aunque coincide con varios de sus postulados.

puestas plásticas y temáticas y mayor tolerancia y diversidad[14]. ¿Se tratará de un proceso –complejo– de aceptación del otro paralelo a uno de democratización social, cultural y política más general? Por otra parte, el tema del mercado ha adquirido más importancia en los últimos años y el del mercado del arte en particular constituye un asunto que debería ser objeto de otra investigación[15]. Sin embargo, a pesar de que el mercado de la pintura contemporánea en Bolivia tiene un escaso desarrollo, pareciera tener un cierto peso sobre la producción estética en tanto los artistas pretenden vivir de su trabajo.

El otro tema de gran impacto en el exterior es el cuestionamiento al proyecto de la modernidad cultural a partir de la propuesta filosófica y estética de la postmodernidad. Si bien no se trata de un tema excluyente para América Latina ni para Bolivia, los pintores que han vivido en el extranjero han recibido una mayor influencia y probablemente esto haya orientado ciertas perspectivas para *leer* Bolivia desde el mundo. En fin, la pregunta sobre cómo estos temas globales han influído en la pintura actual de los artistas bolivianos queda planteada como un interrogante sobre el cual sería oportuno indagar en el futuro.

3. Modernidad e identidad en la Bolivia urbana

Una idea que surge con fuerza, luego del análisis que ha sustentado este texto, es que la tensión entre modernidad e identidad

14 El poeta chileno Raúl Zurita (1996), en su apreciación de una exposición colectiva de pintores bolivianos realizada en Santiago de Chile en 1996, apoya la idea de la diversidad: "Lo que presenciamos así es un conjunto de obras únicas y al mismo tiempo múltiples, profundamente singulares en cada artista y a la vez colectivas, que en su desborde, en su polifonía y diversidad, nos muestran el instante en que una visión se descubre frente a sí misma. De allí la energía, la fuerza vital de estos artistas que hacen arte como si fuese un acto absoluto que al final pudiera abarcarlo todo. Los distintos énfasis de cada uno de ellos van construyendo un recorrido que fuerza las limitaciones y la esclerosis de una realidad a menudo brutal -la de nuestros países, la de nuestras culturas, la de nuestra historia- para erigirse en un modelo de lo que algún día debería ser nuestra pluralidad reconquistada".

15 Un análisis sociológico exploratorio del mercado de la pintura contemporánea en Bolivia puede verse en el Apéndice Dos.

parece constituir un eje decisivo para comprender la mirada que realiza la pintura actual sobre la Bolivia urbana. ¿Qué significa esta tensión, cuáles son sus consecuencias y cómo contextualizarla? ¿Por qué esta tensión constituiría un referente analítico para interpretar la producción pictórica actual?

En primer lugar, la revisión de la identidad aparecería como un gesto moderno orientado a comprender quién se es como requisito para enfrentar el presente y el futuro que, sin embargo, no forma parte de un proyecto estético explícito y auto-conciente. La pregunta por la identidad constituye un rasgo moderno porque sólo con la modernidad los sujetos sufren un proceso de diferenciación tal que precisan delimitar su identidad y obtener el reconocimiento de los otros. Esto no significa que la identidad permanezca invariable, pues el propio proceso de la modernidad la vuelve inestable[16].

La construcción de la identidad, como ya fue mencionado, precisa de la relación con otros distintos que devuelven la imagen diferenciada en un proceso especular; pero además necesita del reconocimiento de los otros, es decir, de la validación que los otros me den en tanto diferente. En este sentido, la pregunta por la identidad es un gesto moderno en tanto se trata de hallar reconocimiento de lo que se es y dar un sentido a la identidad, lo que no significa intentar encontrar un único significado. Más bien pareciera que frente al cuestionamiento del tema de la identidad surgen respuestas inacabadas, comprensiones abiertas y múltiples, aceptándose –en el caso de la obra de algunos artistas– la incertidumbre propia de la modernidad, oponiéndose a una lógica unificadora presente en la estética boliviana desde mediados de este siglo que estaba atada a un proyecto político homogeneizador en términos culturales.

En segundo lugar, la mirada al pasado (a los mitos, a los ritos, al barroco andino) constituiría un rasgo moderno en tanto es preciso

16 Kellner (1992:142) sostiene: "El yo moderno está conciente de la naturaleza construída de la identidad y de que uno siempre puede cambiar y modificar su identidad. Uno está también ansioso de que su identidad sea reconocida y validada por los otros. La modernidad también incluye procesos de innovación, de cambio y de novedad constantes". (Traducción de la autora.)

conocer el origen y la historia para comprender mejor el presente y orientar el futuro. Si bien en arte, el diálogo con distintos estilos podría tener su impulso en el postmodernismo, éste no estimularía la búsqueda de sentidos. La lectura de la producción estética planteada en este trabajo, a diferencia del postulado postmoderno ejemplificado con el pastiche y la esquizofrenia, concluye que existiría una búsqueda de significación del contexto cultural; no se trataría de una producción con sentidos ajenos a la Bolivia urbana, aunque esto no significa que la obra no tenga carácter universal. Por eso creemos que es también un gesto moderno, pues hay una búsqueda de sentido y un interés por comprender quién se es desde una visión crítica.

En tercer lugar, la relación entre identidad y modernidad que permite contextualizar la producción pictórica actual en un plano más amplio no supone la conciencia de los pintores. Es decir, las distintas visiones que sobre la identidad y la sociedad expresan los artistas en su obra no formarían parte de un proyecto concientemente asumido y propuesto por ellos. Si bien este rasgo los alejaría de conformar un movimiento cultural pleno de carácter simbólico-expresivo, parecen existir elementos que vincularían a la producción pictórica actual y a sus gestores con un movimiento de este tipo, no concebido en tanto proyecto estético-político de carácter vanguardista, sino como movimiento que, desde su expresividad, transmite una visión crítica de la sociedad a través, en nuestro caso, del contenido simbólico de su expresión, orientado a la búsqueda o revisión crítica de la identidad. Una de las características importantes de los movimientos culturales es que se orientan a fortalecer uno de los dos polos en los que se fragmenta el individuo en la sociedad moderna: la racionalización o la subjetivación; en tal sentido, el movimiento de pintores tiende a reafirmar esta última para otorgar significación al entorno y unificar de alguna forma al sujeto fragmentado de la modernidad. Por otra parte, estos artistas hacen referencia al complejo tema de la identidad, pero no para *hablar en nombre de* o *en defensa de* grupos con una identidad claramente delimitada, tampoco desde una perspectiva analítica propia del acercamiento intelectual, sino desde el carácter simbólico-expresivo intrínseco del arte[17].

17 Para un análisis teórico de los movimientos culturales, véase Touraine, 1994 y 1997.

Queremos, empero, destacar que la relación que los artistas asumen tener con la sociedad los coloca en un mayor o menor nivel de conciencia del carácter crítico de su obra y que no constituyen un movimiento en términos de sentimiento de pertenencia a un grupo, aunque varios pintores consideran que sería necesario incentivar el diálogo entre ellos[18].

En cuarto lugar, uno de los elementos centrales en las obras analizadas, que remite a la tensión entre modernidad e identidad, es la indagación sobre el tema del complejo tejido intercultural, que parece implicar asumir una identidad mestiza desde la esfera estética, lo cual ha sido difícil de lograr desde otros ámbitos. El diálogo con el estilo barroco andino (aunque sólo sea en términos estéticos formales) creemos que debe ser comprendido en este contexto, como también la recurrencia a mitos, ritos, fantasmas o directamente a temas que incluyen el de la identidad mestiza, como el de la difícil integración de los migrantes rurales-indígenas a las ciudades o el del mayor acercamiento en términos culturales.

En quinto lugar, la revisión de la identidad implica la reivindicación de la memoria colectiva. Este también parece ser un rasgo moderno, pues el proyecto cultural de la modernidad suponía la realización infinita del sujeto y para ello era preciso recordar el origen y el pasado, puesto que sólo a través de la memoria los seres humanos podrían progresar: sin memoria la posibilidad de repetir errores es muy alta y sobre todo se vuelve imposible dar un sentido a la propia identidad; así, es preciso no sólo reconocer de dónde se viene sino aprender del pasado para mirar al futuro guiados por la utopía del progreso. Como en la amnesia, si se olvida el origen y el pasado se es incapaz de asumir una identidad, por tanto el rescate de la memoria colectiva a partir de una lectura crítica del pasado constituiría un mecanismo de complejización de la comprensión de la identidad que al mismo tiempo viabiliza su aceptación.

En sexto lugar, no sólo se revee la complejidad intercultural; también parecen comenzar a surgir en la pintura nuevos temas que apelan al reconocimiento de distintas identidades; uno de ellos es el de la mujer desde su soledad, desde una perspectiva intimista y desde

18 Véase el Apéndice Uno de síntesis de entrevistas a artistas.

una óptica que critica la discriminación de que es objeto. Otro tema revisado es el de la identidad nacional a través de la crítica a hechos, personajes y valores fundantes de la nacionalidad, cuestionándose una visión estática de la identidad, apelando a la pérdida de esos valores y a la fragilidad de la identidad nacional así como a la fragmentación y la diversidad. Este tema ubica a la pintura boliviana en una posición diferente a la tradición estética sostenida desde el 52 y que con tanta fuerza ha influenciado el arte de los últimos 50 años.

Finalmente, en la medida que los artistas parecen plantear un problema y un trauma a través de la comprensión compleja del tema de la identidad, parecen intentar exorcisar los complejos y los límites, pues de alguna manera estarían buscando la universalidad a partir de su especificidad pero sin lograr el reconocimiento esperado, lo cual generaría una impotencia frente a los otros, reactivándose un acto colonial. Este no sólo es el drama de la pintura sino también de muchos otros ámbitos en Bolivia, como por ejemplo el del mercado. La búsqueda de universalidad de una identidad no reconocida, ¿no conducirá a un planteamiento conservador en la medida en que se intente asegurar valores o volver a los orígenes?

Pensamos que, como parte del proceso de democratización de la sociedad a partir de los 80, la propuesta diversa de los distintos pintores a través de su obra se asocia más bien a una mayor tolerancia y respeto a la posibilidad de convivencia de lo múltiple así como a una búsqueda de varios sentidos que no acabarán en una propuesta única ni en un proyecto cerrado. Por el contrario, pareciera que lo que ocurre con esta producción estética joven y urbana en Bolivia constituye, como dice el poeta Zurita, "un modelo de lo que algún día debería ser nuestra pluralidad reconquistada".

4. Retomando algunas inquietudes teóricas

4.1. En torno a la relación entre estética y modernidad

Uno de los fundamentos teóricos que orientó el presente trabajo fue la asunción de que el arte posee una capacidad crítica que le permite dar visiones alternativas sobre la sociedad. Este supuesto se vincula al proyecto de la modernidad cultural a partir del cual se

estableció la autonomía de la esfera del arte y del artista al no depender ya de poderes eclesiales o político-estatales. Esa liberación habría dado la posibilidad de mirar con ojos críticos el entorno, transformándose el arte en el ámbito que podía proponer percepciones alternativas del mundo y la vida de las personas. Esta cualidad del arte se basaría no sólo en la autonomía mencionada a partir de la modernidad, sino en la subjetividad que comporta esta actividad y que es concientemente asumida por el artista. Es decir, el trabajo artístico asume la mediación entre la subjetividad del artista y el mundo cuyo resultado es la obra de arte, siendo el ámbito estético el espacio en el que el ser humano podría expresar más libremente su subjetividad, por tanto el espacio de mayores posibilidades de libertad, autonomía y auto-realización del sujeto de la modernidad.

Sin embargo, existirían límites duros a esa autonomía. En primer lugar, el arte no logró reconciliarse con la sociedad ni pudo superar la distancia que lo separaba de ella, tal como lo intentaron las vanguardias estéticas de principios de siglo que no pudieron convertirse en vanguardia política. Esto se habría debido, en parte, a que la capacidad de la esfera estética para interpretar e influir sobre la sociedad y la vida cotidiana sería insuficiente para revertir el proceso creciente y arrasador de la modernización que, sustentado en la fuerza irresistible de la racionalidad instrumental, habría fragmentado cada vez más la vivencia del mundo y al propio sujeto de la modernidad. Esa fragmentación sería el producto de una separación creciente entre racionalidad sustantiva y racionalidad técnica, imposible de impedir y que provoca percepciones parciales y pobres del mundo y la vida[19]. De este modo, comenzó a cuestionarse al arte las posibilidades de interpretar de manera autónoma el entorno.

Los efectos del proceso de modernización instrumental en el ámbito estético serían la mercatilización y el avance de la industria cultural, impulsada sobre todo a través de los medios masivos de comunicación. La mercantilización del arte se orienta a un núcleo estrecho de individuos con gran capacidad económica, fomentando un mercado de privilegios y estatus; la industria cultural se orienta a un público amplio, volviendo a la cultura objeto de consumo en términos de industria en serie, pero promoviendo una mayor extensión

19 Cf. Habermas, 1984.

cultural y por tanto una mayor democratización de la esfera del arte, al tiempo que segmenta los gustos. Estas tendencias, propias de los procesos de modernización en el plano de la cultura y el arte, se opondrían al proyecto de la modernidad mencionado, cuyo norte era la propuesta de alternativas críticas a la sociedad, lo cual parece perderse cuando el arte es cooptado por el mercado o es integrado a la sociedad a través de la industria cultural.

Esta es la crítica que el postmodernismo hace a las pretensiones de autonomía y de capacidad crítica del arte moderno, relativizando completamente su papel en la sociedad.

Sin embargo, la producción artística sigue siendo la actividad subjetivamente más libre que el individuo pueda realizar y, asumiendo esa subjetividad, el acercamiento a su entorno posee menos límites que otras actividades[20].

En Bolivia existe hoy una fuerte influencia postmoderna en el arte, sobre todo en los artistas jóvenes que han salido al exterior. Sin embargo, creemos que esa infuencia no se evidencia en una pintura para la cual *todo sería válido*, al menos en el plano de las significaciones, pues, según se ha visto, es posible plantear una búsqueda de sentidos diversos que contribuiría a comprender tendencias en la sociedad boliviana, aunque este fenómeno sea una consecuencia inconsciente de la actividad artística y no su propósito. El análisis de las obras parece haber demostrado la posibilidad del arte de brindar alternativas para comprender el entorno y la cultura, reafirmando así, si no la autonomía de la esfera estética, la capacidad de análisis crítico a partir de la interpretación del arte.

4.2. Arte, sociedad e imaginario

Otro supuesto teórico asumido en este estudio era que el análisis crítico de la producción pictórica permitiría detectar contenidos del imaginario social. Este supuesto implicaba el *uso* de la obra de arte como instrumento de conocimiento particular en tanto producto de un individuo que, a través de su subjetividad, interpretaría el contexto del cual forma parte.

---

20 Véase Adorno, 1984; Bürger, 1981.

Contrariamente a una visión reduccionista generalizada sobre el arte desde la sociología, que lo ha concebido como la expresión material o el reflejo de fenómenos sociales, la óptica sostenida en este trabajo considera a la obra de arte como sistema de conocimiento e interpretación del entorno. El artista es mediador (subjetivo) entre la comunidad y el objeto producido por él, es individuo pero expresa lo colectivo en su obra:

> El artista recoge unos valores en el medio ambiente, los traduce, los traslada, les da cuerpo. La hechura remite al artista, el significado a la sociedad que lo ha formado e instruído. (Francastel, 1988:85.)

Habría al menos dos fundamentos para analizar la sociedad desde el arte. En primer lugar, el artista no copia la *realidad*, no es un imitador aunque no pueda sustraerse a las influencias del entorno, es decir, aunque no logre autonomía absoluta y haya que considerar los límites de tal autonomía, como su posición en el campo artístico, su origen socio-económico, su posición en el mercado, etc. La influencia de lo colectivo en la obra es inevitable porque el artista forma parte de un *mundo* construído intersubjetivamente y comparte con otros un orden de sentido. Esto no significa que lo apruebe, sino que aún desde su crítica éste permea su obra. Precisamente en su capacidad de distanciamiento crítico posee el artista un rasgo singular; sin embargo, éste vive una tensión: forma parte de un *mundo de vida* que en mayor o menor medida influye sobre él pero, al mismo tiempo, no está completamente condicionado por la sociedad por la propia actividad que ejerce y que requiere de una cierta autonomía del sujeto.

En segundo lugar, el arte, en tanto la actividad más libre que pueda realizar un individuo, por lo que implica de sensibilidad frente al entorno y de incorporación conciente de la subjetividad individual en el producto artístico, muchas veces puede adelantarse a la sociedad, dejando ver (a través de las imágenes) contenidos latentes de su imaginario; esto no significa que tenga carácter vanguardista en términos de capacidad transformadora, sino carácter utópico.

Por otra parte, la posibilidad crítica de la obra de arte depende no sólo del artista sino fundamentalmente del observador crítico que la interprete. El análisis estético, si bien puede desembocar en múltiples lecturas por el carácter polivalente de la obra de arte, requiere de un contexto. Es decir, la obra no produce *cualquier* significado;

para darle una lectura apropiada es preciso considerar las circunstancias culturales de la sociedad en que fue creada y el momento histórico. Así, la interpretación estaría atada a otras formas de conocimiento y para que tenga sentido utilizar la obra de arte como instrumento de análisis, aquélla debe acudir a controles que la contextualicen y le den una explicación racional.

Finalmente, unas palabras en torno a la relación entre arte e imaginario social. Con la noción de imaginario social se hace referencia a una forma de ordenar la percepción del mundo que nos rodea e incluye el conjunto de símbolos e imágenes que permiten comprender ese mundo. Se trata de descubrir cómo las personas que comparten un espacio construyen una imagen del mismo –al menos de algunos de sus elementos– que le da cuerpo, proporcionándole *realidad objetiva*. Así, el concepto de imaginario social se vincula al de *mundo de vida*; y si la obra de arte incluye lo colectivo, es decir, es permeada por ese *mundo de vida* construído a través de la comunicación intersubjetiva, entonces el arte puede dar cuenta de contenidos de ese imaginario social, sea para ratificarlos como para observarlos críticamente.

El análisis iconológico ha permitido, en el caso del presente estudio, acercarnos a contenidos del imaginario social urbano de manera exploratoria, en tanto las tendencias descubiertas no podrían ser estadísticamente comprobadas, pero, creemos, contribuyen a comprender cómo es percibido el mundo urbano en la Bolivia andina. En tal sentido, cabe retomar la idea sobre la interpretación racional en términos weberianos, que pretendemos haber respetado a lo largo del estudio, así como la idea de que si bien no puede hablarse de una única identidad cultural, existe un imaginario social urbano que se expresa en el otorgamiento de significados comunes, al menos en relación con hechos y preocupaciones específicos (la religiosidad, el tema de la mujer, la identidad cuestionada, etc.).

5. A modo de cierre

Varias ideas teóricas he intentado discutir a partir de esta investigación. Entre ellas, la posibilidad de conocer la sociedad a través del arte ha sido un eje que ha guiado el análisis. Y esta inquietud

por conocer la sociedad y la cultura desde el arte tiene, en mi caso, al menos tres fuentes.

La primera, el enorme placer que me produce ser espectadora de una obra artística, especialmente si se trata de la plástica. Ese placer no *viene* de un día al otro, es un proceso que empieza primero por las sensaciones, por las emociones que me produce una obra; más tarde por intentar *ver* el arte, *leer* qué me dice, discutir con él, dejarme cuestionar por él y aceptar que puede tener múltiples significados; es decir, cuando me pongo en el rol de observadora crítica, la obra me produce mayor placer; así, creo que el estímulo que provoca la sensación *da la cuerda* para la posterior fascinación y pasión en el análisis estético.

La segunda, la intención de discutir sobre teoría estética. Tanto el estudio de los argumentos sociológicos en favor del *uso* del arte como instrumento de conocimiento, como el papel que éste comenzó a jugar con la modernidad y la posterior crítica postmoderna, constituyeron el contexto teórico de la investigación que sustenta este texto y creo que, a través de ella, han quedado justificadas las posibilidades de brindar visiones críticas y promover el cuestionamiento en el propio espectador, capacidades que el arte aún tiene, más allá de la crítica postmoderna. Por otra parte, la idea de que el arte posee además carácter utópico, en tanto puede *adelantarse* a una discusión sobre diversos temas que la sociedad aún no asume de manera discursiva conciente, fue otra idea teórica que fundamentó el estudio. Si el arte no tuviera estas capacidades –lo cual no significa que deba ser vanguardia ni proponer proyectos revolucionarios o alternativas a la sociedad– esta investigación no habría sido posible.

La tercera, el deseo de comprender la cultura urbana, sobre todo andina, tan compleja de este país. Sin pretender generalizar ni generar estereotipos, existen códigos, percepciones, mundos compartidos, entre quienes conviven en un mismo espacio a pesar de los niveles de fragmentación y diversidad[21]. La posibilidad de descubrir contenidos del imaginario social urbano a partir del arte para poder comprender mejor la cultura urbana en la que vivo, constituyó así un

21 De otro modo, si esas significaciones compartidas no existieran, estaríamos enfrentando una anomia social que destruiría la sociedad, lo cual no sucede en Bolivia.

estímulo para que me animara en este enorme desafío, pues los estudios en torno a lo urbano en Bolivia, incluso aquéllos en los que había participado, me dejaban la sensación de un vacío en torno a las significaciones imaginarias que construyen la ciudad.

El carácter exploratorio del estudio deja abiertas varias preguntas y líneas de investigación. Entre ellas, ¿ha asumido la sociedad urbana una identidad basada en un tejido intercultural complejo? ¿En qué medida la mayor democratización de la sociedad ha abierto, en la práctica concreta y cotidiana, posibilidades de mayor tolerancia y aceptación del otro? ¿Por qué sigue existiendo una auto-negación de la identidad en la medida en que la mayoría de la población urbana participa de una cultura mestiza?

Por otra parte, ¿cuál es la importancia de lo rural en lo urbano o cómo intentar comprender lo urbano en su interacción con el mundo rural, que tiene fuerte presencia en el imaginario social de las ciudades? ¿Qué interpretaciones desde la mitología cristiana y desde la mitología de culturas ancestrales pueden darse al mundo mestizo, cómo interactúan ambos universos religiosos, cómo se comprenden en su interrelación? ¿Cuál es el significado de la apelación tan frecuente a lo místico y lo religioso? ¿Se tratará de maneras de reinterpretar una identidad religiosa mestiza o de una forma conservadora de rescatar principios morales que brinden algún espacio de seguridad y certidumbre frente al mundo globalizado y de pérdida de referentes en el que vivimos?

Además, ¿qué significa cuestionar la identidad nacional, sus actos fundantes? ¿Una búsqueda de complejización de la identidad o una tendencia a abolir la identidad en el contexto teórico de la postmodernidad? Quizás este fenómeno tiene que ver con un intento por mantener y resignificar la memoria histórica colectiva para mirar hacia atrás de manera crítica y entonces poder proyectarse al futuro refortalecidos. Asimismo, los nuevos temas en relación a la mujer y/o al reconocimiento de identidades negadas, ¿constituyen una crítica a la discriminación o una *culpa* de sectores medios urbanos? En fin, las tendencias encontradas en la pintura estudiada tienen en nuestra lectura una orientación que sería interesante complejizar a partir de resultados de otras investigaciones.

Para terminar quisiera decir que este trabajo ha significado para mi una mayor comprensión de mundos imaginarios que afectan la vida cotidiana de los habitantes urbanos de la Bolivia andina, entre los cuales me incluyo, en la esperanza de haber contribuído a dar una visión diferente de la percepción del espacio citadino. Pero, además, he podido percibir, gracias al acercamiento a la pintura, utopías, deseos, angustias, contradicciones, ambigüedades, ilusiones, carencias, tristezas, recuerdos, rabias, que, creo también, están presentes en, y construyen, la ciudad. Porque un espacio habitado no es un conjunto de elementos dispuestos armónicamente y ordenados para siempre; un espacio habitado es el conjunto de todas esas sensaciones, es cambiante y heterogéneo, y precisamente eso es lo que lo hace tan vivo.

APÉNDICE UNO

Análisis de entrevistas a artistas y especialistas

> *Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos no se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita ... Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban.*
>
> Juan Carlos Onetti
> Revista Marcha

Este apéndice incluye una síntesis de las entrevistas a quince artistas llevadas a cabo con el fin de conocer su percepción en torno a algunos temas que hacen a la relación entre arte y sociedad, al rol del artista en ella y a la incidencia del contexto en la obra de arte. Los artistas entrevistados fueron: Edgar Arandia, Erika Ewel, Keiko González, Cecilia Lampo, Fabricio Lara, Patricia Mariaca, Guiomar Mesa, Fernando Rodríguez Casas, Alejandro Salazar, Sol Mateo, Ejti Stih, Marcelo Suaznábar, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel y Alejandro Zapata. Los pasajes de las entrevistas que resultaron más interesantes se transcriben literalmente. Asimismo, se incluye una síntesis de las conversaciones con los especialistas Teresa Gisbert, Juan Pita, Pedro Querejazu y Gérard Teulière.

1. La influencia del contexto en la producción estética

Los pintores asumen de diferente manera la influencia que el contexto (social, cultural, político, económico, histórico, espacial) ejer-

ce sobre ellos. Unos más que otros se han visto condicionados por factores políticos y/o económicos; sin embargo, todos reconocieron que, como parte de un medio y de una cultura, su producción se ve contextualizada, ya sea siendo ellos concientes o no, lo cual no le impide tener a la misma carácter universal.

En primer lugar, el contexto influiría sobre un cierto *estado de ánimo,* como lo admiten Edgar Arandia en relación al contexto político o Ejti Stih en cuanto al impacto de la *tropicalidad* cruceña en su obra. En segundo lugar, elementos o características propias del lugar también inciden, como en el caso de Fabricio Lara, en el interés por rescatar una textura vieja que sería parte de la *textura* de la ciudad de La Paz, o en el de Sol Mateo que reúne distintos elementos urbanos paceños en un conjunto *kitsch,* como lo serían las zonas populares de La Paz. En tercer lugar, el ambiente cultural y religioso tiene un peso especial sobre la obra, por ejemplo, a través de la interpretación estética de mitos y ritos de culturas originarias muy presentes en los contextos urbanos, como lo expresa la pintura de Guiomar Mesa, Cecilia Lampo, Fabricio Lara, Keiko González, entre otros artistas, o a través de la presencia de lo místico y religioso en la pintura, y especialmente en el diálogo con el estilo barroco andino, como lo destacan Sol Mateo, Guiomar Mesa, Alejandro Zapata, Erika Ewel, Marcelo Suaznábar. Finalmente, si es que pueden separarse estas categorías que es preciso entender en su interacción, la influencia del contexto urbano a través de temas que abordan las obras; quizás todos los pintores puedan sentir esta última, sin embargo se destacan, entre otros, Edgar Arandia, a través de visiones sobre la *densidad cultural* paceña; Patricia Mariaca, expresando la problemática de la mujer urbana; Roberto Valcárcel, manifestando la fragmentación y/o la diversidad de las identidades; Alejandro Salazar y Gastón Ugalde, poniendo en imagen las dificultades de integración del migrante rural a la ciudad. La obra de estos pintores es netamente urbana, es decir, apela tanto a problemáticas propias de este ámbito cuanto a interpretaciones de lo rural u originario *en* la ciudad, o bien al uso de elementos que en su combinación interrogan sobre la vida en la urbe.

Por ejemplo, en su pintura Erika Ewel toma elementos propios del contexto cultural provenientes tanto de culturas originarias como de la cultura de masas y que luego van siendo asimilados y reapropiados por las culturas locales, aunque no sean originarios de ellas:

> Mi objetivo no es ir solamente a lo social o recuperar exclusivamente nuestras culturas ancestrales; yo tengo mucho respeto por ellas, me apropio de algunas cosas tal vez sin mucho juicio; me apropio de la simple forma estética del objeto o de la imagen.

De este modo, el contexto entra en su obra y su obra se hace parte de la sociedad, aunque concientemente la artista trate de separar lo político-social de su producción estética. Por otra parte, ésta se ha modificado de acuerdo a los lugares donde ha vivido: cuando vivió en Brasil cambió, también cuando radicó en México y actualmente en su vuelta a Bolivia. Por tanto, el espacio social en el que trabaja influye en su obra. Estando en Brasil "descubrió" lo que significaba una sociedad consumista, y esto se manifestó en su arte por ejemplo a través de la introducción de la serialidad, de la repitición de un mismo objeto, lo cual no sólo sería propio de una sociedad de consumo sino de una sociedad urbana, entrando de otra forma el tema urbano en su obra.

A Cecilia Lampo le atrae el contexto urbano paceño, pues le permite sentirse vinculada a múltiples culturas y a diversidad de gentes. El contexto urbano no influiría tanto en su pintura –a través de la cual interpreta lo mítico, lo arquetípico–, pero sí en sus *ready mades*, que no expone, que constituyen *montajes culturales* con elementos que encuentra en la ciudad:

> Me gusta hacer montajes culturales, son cosas que yo encuentro en la ciudad y junto, eso es lo que me da la ciudad de La Paz; voy por aquí, por allá, hago cosas que no son cien por ciento mías, son montajes.

El modo en que el contexto ha influído en la obra de Fabricio Lara remite sobre todo al apego a la tierra y a la materia así como al impacto de "la topografía de La Paz, los cerros, la paleta de colores que uno encuentra [en la propia ciudad], la tierra, el sur, y no mucho lo citadino", la vida urbana; este artista intentaría rescatar los elementos plásticos propios de las culturas originarias a través de la creación de una nueva simbología. Asimismo, busca texturas que lo acerquen a la naturaleza; de allí su gusto por el arte rupestre:

> Es lo más directo entre el hombre y la naturaleza en cuanto a arte se refiere, y eso me gusta mucho; es por eso que cuando consigo texturas quiero aproximarme más a la naturaleza, quiero aproximarme a sentir esa calidad pétrea de los muros, de las piedras.

Por otro lado, reconoce que todo artista está influenciado por el medio: "El artista boliviano, ya sea abstracto, figurativo, paisajista, es un producto de lo que es Bolivia porque es producto de lo que nuestra sociedad vive en este momento".

Patricia Mariaca admite la incidencia del contexto en su obra a través de imágenes que le surgen de manera inconsciente, inexplicable racionalmente, sin elaboración previa:

> Solamente me salen imágenes de golpe; entonces, ¿de dónde ha salido esto? Por eso digo que me siento parte de una historia general, y es bonito sentirlo así, porque entonces la historia del arte se transforma y ya no se trata de personas individuales que van haciendo una historia, sino que somos todos, es decir, es un camino continuado[1].

Pero además esas imágenes, que serían parte del "inconsciente colectivo" –según sostiene la pintora–, se relacionarían no sólo con esa historia general sino con la gente que es parte de la misma:

> Me refiero sobre todo a la sociedad completa, a lo que en mi caso serían las mujeres urbanas, porque no puede decirse que mis cuadros representen a otras mujeres que no sean más que las que están paceñísimas; entonces tienes un tipo de respuesta subconsciente, porque yo no me creo tan especial e imagino que muchas mujeres sienten lo mismo. A partir de allí es que creo que salen las imágenes.

De este modo, el contexto incide tanto a través de las imágenes como de los problemas que son parte del medio en el cual se vive y por el cual se es permeado.

Para Guiomar Mesa la influencia del contexto está en la religiosidad que ha absorbido desde niña, en la percepción de lo barroco, en el interés en los mitos y ritos católicos y originarios, rescatando el tema del sincretismo religioso y cultural en su obra[2]. Sus viajes por el

---

1 Al preguntársele por las influencias que ha tenido, agrega: "Te influencia todo; pienso que la historia de la cultura es como una obra inacabada, como una supraobra; entonces por eso ya no me preocupa el hecho de que hay cuadros que se parecen a otro, porque tienes mucha influencia de tal persona o tal otra, y no me importa porque me parece como continuar el pensamiento de otro".

2 La historia y la subjetividad del artista determinarían sus intereses estéticos. La historia personal de cada artista y su mundo de vida incidirían en las formas de ver aspectos del contexto y de plasmarlos en su producción. Si bien el contexto influye en el artista, la obra de arte siempre es el resultado de una mediación subjetiva entre mundo y objeto estético.

altiplano recorriendo iglesias, así como su contacto con el arte colonial, han determinado de manera significativa su pintura. Su obra expresa el interés tanto por la mitología cristiana como por la andina, pues el sincretismo religioso es parte de lo que uno vive cotidianamente en Bolivia y en muchos países latinoamericanos:

> La mayor cantidad de las manifestaciones artísticas tienen un sentido religioso. En la colonia son pocos los retratos de civiles o naturalezas muertas u otros temas, como se hace en la actualidad; también muchas representaciones del arte precolombino tienen un sentido religioso más que utilitario.

El medio condicionaría entonces sus intereses expresados a través de los temas y de la referencia al arte colonial en sus obras:

> A mi me interesa pintar las cosas de acá porque son las que más me llegan; pero a mi no me llegan cosas que vienen del ambiente rural, por ejemplo. Yo no quería expresar elementos "propios" a nivel turístico. Yo quería expresar un poco la fuerza, el choque de las culturas. Lo que se está haciendo en Europa me interesa como referencia y me enriquece mucho, pero yo creo que es bien difícil que pueda expresarme de esa manera, porque es otro rollo, es otro mundo. Personalmente, el contexto influye en mi obra. Yo trato de recuperar los valores occidentales que tengo, que tiene este país tercermundista, atrasado, alienado, este país con una fuerte cultura, donde el sentido religioso aparece siempre como esencial, con un sentido patriotero, un sentido de derrota, como elementos de lo nacional[3].

La influencia del contexto en la obra de Fernando Rodríguez Casas está más ligada a preocupaciones filosóficas e intelectuales que al contexto específicamente espacial. Así, el tema del fin del sujeto, del fracaso (parcial) de la razón moderna, el problema ecológico, se hacen presentes en sus trabajos. Se trata de uno de los pocos pintores que tiene una preocupación directamente ligada a lo universal sin mucha referencia específica a lo andino-boliviano en la mayoría de sus obras[4]. Sin embargo, el contexto intelectual se refleja en preocu-

---

3 Esta opinión sobre su propia obra refuerza la idea expresada en el Capítulo 6 en relación a la mirada fatalista de la vida como un rasgo del imaginario social que parecería caracterizar sobre todo la región andina.

4 Un hecho que destaca en este pintor es que desde lo universal parece buscar las raíces secretas de lo andino (como por ejemplo puede observarse en su obra *Kipus Keaping*), pero su particularidad reside en que al hacerlo no se queda en una lógica colonial, sino que busca la capacidad racional de lo andino. Este constituiría un acto de liberación o, al menos, en todo caso se trataría de un acto moderno.

paciones ligadas al momento histórico que vive el mundo, a la condición humana –como el mismo artista explica–, ejemplo de lo cual constituye la obra *La expansión del universo* analizada en el Capítulo 5.

Alejandro Salazar ha expresado en su obra una preocupación por lo urbano a través de la representación del complejo mundo del migrante rural en su esfuerzo por insertarse en la ciudad. Su visión sobre este proceso es bastante dramática, intentando mostrar lo conflictiva que puede ser esta intención de integración nunca completa. Durante mucho tiempo –sobre todo hasta fines de la década de los 80– su pintura reflejó esta preocupación por el conflicto socio-cultural generado por la interacción de culturas diferentes, de modos de vida distintos, lo cual coincidió con una etapa en que masivamente trabajadores mineros y rurales abandonaron sus lugares originarios para encontrar mejor suerte en las ciudades:

> Yo creo que estaba muy influenciado por el discurso político, por la tendencia del país. Durante los años 70 y 80 el que no hablaba de golpes ni de revolución era un extra-terrestre. Creo que todos los pintores de esa época nos hemos visto influenciados por ese discurso y hemos hecho un discurso; es decir, hemos vuelto imagen el discurso que había en el ambiente.

Actualmente su propuesta estética ha variado, es más intimista, está más ligada a lo cotidiano. "¿Por qué hay que plantear grandes temas? Quizás también de los temas cotidianos podemos sacar grandes cosas".

Para Gastón Ugalde el contexto cultural boliviano es tan fuerte que se hace muy difícil abstraerse de él:

> Las manifestaciones socio-antropológicas, socio-políticas, artísticas, folclóricas, vernaculares, de los pueblos, de las etnias, de la bolivianidad, son tan fuertes que es bien difícil evitar ser influenciado por ellas; intento plasmar toda esa realidad no sólo en la pintura, también en el video.

Como ejemplo, las obras que muestran los pies de las cocaleras cuando llegaron a la ciudad de La Paz después de días de marcha desde el Chapare cochabambino como protesta por la actuación del gobierno en relación al tema de la erradicación de cocales en el año 1996, evidencian la influencia de un momento histórico-político con-

creto. Ugalde había retratado otras marchas anteriores, sin embargo no había podido acompañar a ésta, por lo cual

> ... no me sentía muy bien. Pero el último día estaba subiendo a El Alto y recuerdo que iban a entrar [las cocaleras] a la ciudad, y me dije "al menos tengo que sacarles una foto". Pero al bajar se me prendieron las luces: compré cincuenta metros de tela y cuatro galones de pintura. Les pedí a mi hijo y a mi hijita de cuatro años que me acompañen a pintar; entonces voy, pongo la tela en el suelo, la lleno de pintura y cuando están entrando las cocaleras pisan la tela y dejan sus huellas. Así, en un instante logré imprimir el sufrimiento de un pueblo.

Empero, este pintor percibe un fuerte condicionamiento de la sociedad sobre la obra de arte no sólo en cuanto a temas, sino también en relación a lo que puede ser vendido en el mercado, pues el artista necesita vender la obra y por tanto, ante ciertas circunstancias, accede a la demanda de las personas que pueden comprar arte.

Sol Mateo toma del entorno el material y lo combina en un estilo *barroco kitsch* que para él representa lo urbano en Bolivia, especialmente lo paceño:

> Si estoy en La Paz, me aburre El Prado y el centro, pero me encanta la calle Buenos Aires, la zona de San Francisco, la Sagárnaga, la Linares. Por ejemplo, entras a una tienda a tomar una cerveza y encuentras un Cristo, una virgencita, pero por ahí está el *e'keko* con su cigarrillo y un color celeste o rosado chillón, o las mesas con mantelitos de plástico y cositas y el equipo de futbol. Simplemente trato de usar todas esas referencias [provenientes del entorno físico-espacial-urbano]. La referencia está en esa información inmediata justamente de lo urbano. Yo creo que el personaje se identifica con el entorno aunque no quiera.

También el contexto influiría a través de temáticas cotidianas pero que el artista descontextualiza con el objeto de provocar un cuestionamiento al espectador.

> De pronto trastocas elementos absolutamente cotidianos, los pones en otro orden, y eso es lo que molesta [a alguna gente]. Cognoscitivamente [esos elementos] llevan a una referencia conocida, pero al estar completamente trastocada, en otra ubicación, acompañada por otros elementos, provoca un miedo interior.

El contexto influiría a través de la información que brinda lo cotidiano.

El impacto de la tropicalidad cruceña en la obra de Ejti Stih ha sido importante, no en cuanto a los colores pues, como la artista menciona, éstos quedan opacados por la fuerza del sol en Santa Cruz; pero sí ha influído la

> manera de ser, la manera de vivir, la onda tropical, el merengue; porque es otro aire el que se vive en Santa Cruz. Pienso que eso ha influído en que mi pintura; por lo menos cambié de color.

Por otra parte, la temática abordada por la artista refleja en forma de caricatura la hipocresía y la falsedad que rodea a la apariencia social que

> ... vale para todos, no lo achaco solamente a Santa Cruz; lo que pasa es que en Santa Cruz es muy folclórico. Como yo siempre voy a ser extranjera, las cosas de Santa Cruz me impactan más; pero si viviera en La Paz, sería lo mismo, seguro que estaría pintando las recepciones de la Embajada Americana, porque eso es lo que me llama la atención; no puedo pintar indios potosinos si yo no se nada de ellos; yo se de la otra cara de Bolivia.

Esta pintora adopta en su obra un componente crítico, cínico, grotesco y lúdico, ofreciendo otra perspectiva para comprender la cotidianidad de las elites de poder. Lo interesante es que Stih se divierte con su trabajo y el sentido del humor y el goce que experimenta se aprecia cuando se observa su obra.

En la obra de Marcelo Suaznábar el contexto interviene a través de una preocupación por lo religioso, principalmente por lo que él ve como la decadencia de los valores cristianos; los valores morales se habrían ido tergiversando en un mundo cada vez más profano. Este es, en resumen, su pensamiento y así cree expresar el contexto en su obra[5]. Para Alejandro Zapata su influencia más directa también está vinculada a lo religioso, a través de una mirada mística reforzada por la aproximación al estilo barroco andino.

---

5 Probablemente otra influencia del propio contexto que le ha pasado desapercibida sea la luminosidad de Oruro, que parece iluminar de manera particular la obra de varios pintores oriundos de esa ciudad.

Roberto Valcárcel asume la imposibilidad de liberarse del medio, pero entiende la influencia de éste en la obra como una *consecuencia* del hecho artístico:

> Los artistas, a pesar de ser individuos –o precisamente por ser individuos–, logran expresar a través de su obra aspectos, no totalidades (yo no creo en absolutos), de determinados rasgos característicos, de determinadas identidades del ambiente que los rodea. Eso es innegable. Pero considero que esa no es en absoluto una condición del arte, sino que es una consecuencia del arte. ... Las obras de arte siempre reflejan aspectos del entorno en el cual han sido hechas; estoy en total acuerdo. Pero hacer el corto-circuito y extrapolar de ahí que todo artista debe tener conciencia de eso y que debe buscar eso y que se le debe al artista enseñar eso y se lo aplaza si no logra eso, me parece una simplificación aberrante del postulado.

La capacidad que tiene el artista de expresar aspectos de su entorno tendría que ver con su sensibilidad, la cual "consiste precisamente en que algunas cosas, no creo que todo, de tu entorno te permean". Si bien Valcárcel no explica en qué medida el entorno ha influenciado su obra, tanto el tema de falta de libertad durante períodos represivos cuanto más recientemente la problemática urbana en relación a la fragmentación y/o a la diversidad de identidades son preocupaciones recurrentes en su obra[6].

Finalmente, Edgar Arandia reconoce una fuerte influencia de lo político en su trabajo, aunque en el último tiempo su obra se vinculó más a la temática de lo cotidiano; sin embargo, el gran impacto que tiene sobre él la ciudad de La Paz, con su densidad cultural, su abigarramiento, sus fiestas y sus colores, se habría transferido a su trabajo:

> Me he nutrido de toda esta ciudad tan feroz topográficamente, y la he tratado de interpretar, no solamente como paisaje sino lo que hay adentro, que es lo que a mi más me interesa, en función de que soy un 'pintor de interiores'. Desde esa interioridad me ha interesado pintar; entonces, ¿qué es esta ciudad? ¿qué es ese tensionamiento? Esta ciudad es una ciudad fragmentada. En esta ciudad todos los días las cantinas están llenas, son las luchas internas de esa pulsión; el mestizaje dentro de una gran ciudad, donde se empieza a

6 Este pintor parece buscar presentar de múltiples maneras lo experimentado por él mismo; así, en lugar de cinco pintores en uno, su propuesta también podría entenderse como cinco perspectivas sobre un mismo tema.

> mixturar, a hacer una *melange* de indios, de cholos, de blancos, de medio indios, de medio cholos, de la burguesía, de la clase media, del proletariado. Es como una gran paleta de la sociedad boliviana; es una de las sociedades más ricas en términos antropológicos. Entonces, trato de interpretar esa belleza, ese abigarramiento, esa aglomeración de clases.

Sin embargo, a Arandia no le interesa la visión costumbrista de la ciudad, la que muestra el callejón con las casas, sino la que muestra cómo es la gente que habita esas casas. Así, su obra intentaría hacer una

> descripción profunda del ser humano que vive en este caldero, ese cholo que está en constante tensión entre sus costumbres, entre su *alakhpacha*[7], su *aqhapacha*[8] y su *pachamama* y la CNN.

2. ¿Cuál es el rol del artista en la sociedad?

Tomando distancia de los postulados del arte vanguardista del presente siglo[9], las posiciones de los pintores entrevistados sobre el papel que debe cumplir el artista en esta sociedad se relacionan más con ofrecer diversas alternativas de percepción a los espectadores que con ejercer una función revolucionaria. La sensibilidad de los artistas les permitiría captar ciertos aspectos del entorno que los rodea y, a partir de allí, generar distintos acercamientos a él.

Dentro de esta perspectiva se ubica, por ejemplo, Roberto Valcárcel, para quien la "función del artista consiste en encontrar una de las alternativas posibles de significar las cosas". Para él

> ... el artista da ejemplos de lo distinto, de lo diferente, ejemplos de creatividad en el sentido de alternativas a la realidad; tal vez la función del artista no sea reflejar la realidad, sino dar alternativas de percepción a la realidad, dar alternativas de interpretación de la realidad. ... Entonces, el artista en realidad podría *tirar el coche* para el otro lado y decir "momento, momento, no todo es tal como lo quieren ver"; esa me parece una función importantísima. Otra función del artista es la de investigar posibilidades estéticas; ... me refiero a [proponer] combinaciones de colores, geometrías, diseños. ... El artista es en realidad un tipo que hace investigación de punta, investigación de vanguardia; es como el

---

7 *Alakhpacha*: cielo. Espacio indefinido, azul de día y poblado de estrellas por la noche. (Layme, 1992.) Es el *mundo de arriba*.
8 *Aqhapacha*: este mundo. Planeta Tierra. Actualidad, este tiempo. (Layme, 1992.)
9 Véase, entre otros, Bürger, 1981, 1990 y 1992; Habermas, 1984.

científico que está solito en su laboratorio combinando y probando cosas; ... si el artista no realiza esa investigación de punta no hay regeneración visual[10].

Guiomar Mesa también se ubica en esta línea, continuando la idea de Valcárcel en cuanto a que el artista crea "nuevas formas de percibir los colores, de percibir el mundo, nuevas formas de interpretar los sentimientos, formas que luego se popularizan", se extienden a la sociedad, pero que salen del *laboratorio* del artista[11].

Gastón Ugalde considera que el artista debe ubicarse por delante de la sociedad y, en este sentido, le da un rol vanguardista. Sin embargo en Bolivia esto no sucedería porque "la sociedad es tan estatizante que te condiciona a estatizarte; porque somos demasiado moralinos, demasiado conservadores".

Otros pintores, como Marcelo Suaznábar, consideran que el rol del artista es el de dar un mensaje: el artista es un comunicador y tiene algo que decir a la sociedad. Keiko González también cree que el artista cumple un rol comunicativo; sin embargo, en esa comunicación el artista debe "confrontar los cánones de belleza" que tiene la sociedad. No se trataría de brindar una comunicación decorativa sino fundamentalmente de confrontar al público con la obra, hacerlo pensar, darle alternativas distintas a las que el público está acostumbrado a través de esa comunicación particular. "Mi rol empieza a ser el de romper esa estética [decorativa], porque el arte boliviano es muy placentero, muy comestible".

Patricia Mariaca define el rol del artista como el subconsciente de la sociedad, siendo además aquél quien puede poner un poco de poesía a la vida cotidiana de las personas.

---

10 Pasaje de la entrevista realizada al pintor por el Licenciado Carlos Mesa en el programa bajo su conducción: *De Cerca*, Canal 7, 20-5-96.

11 "Por ejemplo, Valcárcel decía, 'ahora vemos camisetas con imágenes de Miró que han salido al Mundial de Futbol, y se crea una nueva estética'; o el arte *kitsch*: un artista toma como elementos estéticos, bellos, cosas que durante mucho tiempo fueron consideradas feas, por ejemplo las cositas que hay en los micros, las virgencitas, estos recuerdos, y los pone como objetos de arte; lo que está haciendo es cambiando el sentido estético. Cuando Duchamp puso un urinario en una galería estaba haciendo ver una cosa como objeto de arte y así intentaba cambiar la percepción de la gente. Entonces el artista es un pionero en las cuestiones del espíritu, en la estética, en los sentimientos, en la manera que se percibe la vida. Ese sería su papel".

Edgar Arandia, por su parte, sostiene que si bien el artista es una "antena sensible" de la sociedad, esto no se desligaría de la política, porque en la sociedad existen estructuras poderosas que transforman la vida negativamente, ante las cuales el artista debería ser perceptivo. Así,

> ... si antes eras capaz de tener un acto de solidaridad con tu vecino, si tenías la naturaleza a tu disposición y hoy la han convertido en una selva de cemento fría, horrenda, gris; si no puedes ver a tus hijos cuatro horas al día, ese artista, esa antena sensible, tiene que protestar porque se está atentando contra la vida. Ese es el principal rol de un artista. Y eso, lamentablemente, tiene que ver con la política; en ese rol un artista toma partido, no un partido político, sino una posición.

Esto no significa que haga panfleto.

En una línea más culturalista que política, Fabricio Lara coincidiría con Arandia definiendo al artista como un

> ... termómetro de su tiempo, de su entorno. El artista debería delimitar los objetivos culturales; en nuestro país, por ejemplo, el artista debería participar mucho más en todo lo que tiene que ver con programas educativos y culturales. El artista debería ser un revolucionario en el campo cultural.

Igualmente, Cecilia Lampo sostiene que el rol del artista es el de ser

> ... portavoz de la cultura. La sociedad se refleja en lo que el artista hace. Por ejemplo, dentro de setenta años la gente se va a preguntar ¿"por qué estos señores se interesaban por estos arcángeles"? El público se interesa por los arcángeles porque se refleja y se identifica con ellos.

Finalmente, Rodríguez Casas ofreció una metáfora muy bella del rol del artista, identificándolo con el bufón:

> El bufón, a lo largo de la historia, era la única persona que tenía no tanto el derecho pero sí la licencia de decirle las verdades al rey de manera más o menos camuflada; era la única persona que podía traerle un espejo al poderoso y a los seres supremos y decirles ciertas verdades y hacerles ver la realidad en un espejo. Ya no hay bufones en el sentido literal, pero creo que una transformación muy interesante sucedió cuando Picasso se identificó a sí mismo como el bufón y estableció la pintura moderna y al artista moderno en cierta manera como el arlequín o bufón que podía decir ciertas verdades a la sociedad y hacerle ver ciertas cosas, lo que nadie más que el bufón podía

> hacer. La importancia que tiene el momento histórico en la labor del artista es la de mostrar ciertas verdades. Ya no es la estética de la belleza sino la estética del mostrar a la sociedad [ya no a los poderosos].

Así, si bien el artista ya no cumpliría un rol revolucionario políticamente –como pretendieron hacerlo los muralistas bolivianos y mexicanos– seguiría ejerciendo un rol crucial en cuanto a ofrecer distintas miradas sobre lo que pasa en la sociedad, opinión compartida prácticamente por todos los pintores entrevistados.

De acuerdo con esta auto-percepción de los artistas sobre su relación con la sociedad, ¿existe un compromiso con ella? ¿Se percibe un involucramiento de los pintores con lo que acontece en la sociedad?

Aunque todos han manifestado visiones que de alguna forma los ubica con ciertas tareas sociales, parece difícil hablar de un compromiso en términos, por ejemplo, de orientaciones en sus temáticas determinadas de manera conciente o de participación en algún tipo de *movimiento cultural* colectivo que pudiera incluso darles mayor presencia en la sociedad. En cuanto a la relación con los temas, Pedro Querejazu sostiene que existe una gran distancia entre los artistas y la sociedad en tanto los pintores jóvenes "no se nutren de lo social; no saben ver lo que está pasando en la sociedad". Según su entender, existen muchos temas importantes que está viviendo la sociedad y que, sin embargo, no son tratados por la pintura, como por ejemplo

> ... lo indígena como fenómeno; esa reivindicación de lo que es la unidad étnica y la defensa del territorio. Parece incongruente dentro del fenómeno postmoderno, pero es un tema de la realidad actual boliviana. ... Tampoco se manifiesta en el arte el movimiento campesino...; salvo a través de la hoja de coca que tiene otras connotaciones y adquiere un carácter simbólico, tal movimiento no está representado en tanto fenómeno socio-económico. ... [Tampoco está presente en el arte el] movimiento de reivindicación de la mujer ... ni el tema de la violencia. ... Me parece que una de las peculiaridades del arte boliviano es que se maneja por estereotipos y ciertos patrones o *leit motifs*, y los artistas no son capaces de leer con claridad eso, o probablemente parte del problema es que yo no estoy leyendo lo que los artistas hacen... Eso también es posible.

El compromiso hoy parece ser más simbólico (en cuanto a ofrecer sensibilidades distintas y diversas perspectivas) que social, para no mencionar el político que está completamente ausente, confirman-

do que el arte se habría separado definitivamente del ámbito de la política y ratificando así el fin de las vanguardias estéticas.

3. En búsqueda de identidad (¿o de identidades?)

Tal como se ha analizado, la pintura contemporánea parece cuestionar el tema de la identidad y realizar una mirada al pasado a través de un reconocido e inusitado diálogo con el estilo barroco andino, aunque no se formule explícitamente una pregunta sobre *la* identidad. Más bien parecen proponerse variadas lecturas sobre aspectos de la identidad urbana. Quizás lo interesante sea que no se pretende dar desde el arte una respuesta acabada, sino sobre todo plantear interrogantes al espectador.

Si bien algunos pintores defienden el postmodernismo en tanto habría permitido una mirada estética al pasado y una mayor tolerancia a la diversidad, sin negar esto creemos aquí que esa mirada escapa de los márgenes estrechos de la postmodernidad en tanto parece buscar dar ciertos sentidos al pasado. ¿Será con la intención de comprender mejor el presente? Planteamos esto porque creemos que, por ejemplo, la mirada al arte barroco andino no se realiza de manera acrítica, sin darle ciertos contenidos; incluso cuando la obra podría calificarse en términos estéticos como postmoderna (como en *Bloody Mary* o en los *Iconos* de Sol Mateo), el diálogo con este estilo parece brindar posibles respuestas a temas relativos a la identidad urbana en Bolivia, como el de la represión y discriminación de la mujer o su idealización como madre. Por tanto, creemos que el cuestionamiento al tema de la identidad se ubica entre la modernidad, como impulso por reconocer quién se es revisando críticamente el pasado para comprender el presente[12], y la postmodernidad, en cuanto *modos* de acer-

12 Habermas (1984:131) sostiene que "Con diversos contenidos, el término 'moderno' expresó una y otra vez -hasta el Iluminismo francés que modificó esta visión- la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo. ... El término aparece en todos aquellos períodos en que se formó una conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándosela un modelo que podía ser recuperado a través de imitaciones".

camiento a esas identidades que se pretende descubrir, resignificar y cuestionar. No se trataría así del *todo vale*, al menos en el plano del sentido, pues incluso pintores como Roberto Valcárcel, que a través de sus multicuadros intenta dar visiones diferentes –todas válidas– sobre un mismo tema, lo que estaría cuestionando sería la existencia de una identidad claramente definida, mostrando así la fragmentación de la propia identidad y enfrentando al espectador ante su posible fragmentación. Es decir, su obra no tiene *cualquier* significado, aunque pueda leerse desde distintas perspectivas.

Uno de los rasgos de esa búsqueda de identidad (confusa, según sostiene Pedro Querejazu) se expresaría a través del diálogo con el arte barroco andino de los siglos XVII y XVIII, arte fundante en cuanto a la manifestación de un tejido intercultural complejo. Quizás por este mismo motivo se haya vuelto tan importante mirar el pasado, reconociendo en el arte lo que aún hoy la sociedad se negaría a aceptar o reconocería a medias: el mestizaje cultural propio del país y que con más fuerza se manifiesta en las ciudades, sobre todo en la de La Paz. Por otra parte, el propio arte barroco constituyó una manera particular de asumir una identidad compleja. Por tanto, el diálogo con este estilo parece evidenciar una mirada doble sobre el tema de la identidad.

Los artistas apelan al tema de la identidad desde diversos ángulos: algunos acuden directamente a elementos y temas de culturas originarias dejándolos en estado *puro*, tratando de *salvarlos* de una cierta contaminación urbana; otros, partiendo del sincretismo de tales elementos, dialogan con lo criollo y lo cristiano-español, asumiendo más bien la complejidad del tejido intercultural como un rasgo característico de la cultura en Bolivia. Aquí también se encuentran artistas que destacan la fuerte cultura religiosa del país. Desde otra perspectiva, hay artistas que plantean la idea de una identidad altamente fragmentada, dando la posibilidad al mismo tiempo de transformar esa fragmentación en diversidad. Otros, especialmente mujeres, asumen un punto de vista intimista, privado, de la identidad, acudiendo más bien a temáticas cotidianas. Hay quienes critican duramente valores morales, religiosos, extendidos que contribuyen a generar unas ciertas identidades; y también están los que pretenden recuperar principios que consideran perdidos para dar un mejor *or-*

den al mundo. Hay tendencias absolutizadoras y otras relativistas. En síntesis, habría un abanico diverso de posibilidades estéticas que, desde las distintas ópticas, parecen interrogarse sobre la identidad no entendida en los términos clásicos de *identidad nacional* o *identidad étnica*, sino asumiéndola como un *mosaico* o como un *caleidoscopio* que cambia de posiciones y colores, que puede verse siempre de manera diferente aunque sus componentes sean los mismos y cuyos tonos, luces, sombras y movimientos generan incertidumbre y debate, precisamente porque no son estables: dependen tanto del observador como de los movimientos que sufren[13].

Entre quienes pretenderían *salvar* una imagen pura de lo originario, se encuentra Gastón Ugalde a través, por ejemplo, de sus campesinos, si bien reconoce la integración cultural del país. Sus campesinos tienen rostros duros que parecen expresar más su convicción cultural que el complejo proceso de inserción urbana.

Fabricio Lara y Keiko González apelan a mitos originarios con sus temas y composiciones y a la tierra a través de sus texturas, así como a la idea de un tiempo cíclico mítico. Parte de la obra de Cecilia Lampo también remite a relatos de culturas originarias. Lara trataría

> de interpretar, con una visión moderna, lo que es Bolivia para mi; ... hago una interpretación moderna –intentando rescatar los elementos plásticos de nuestros pueblos– de lo que para mi han sido esos pueblos.

Este pintor considera que uno de los graves problemas del país es que niega su identidad, no se reconoce como indígena, como mestizo, y entonces es incapaz de valorarse. De allí la existencia de una baja auto-estima generalizada.

---

13 Silva (1994:63), en su estudio sobre imaginarios urbanos, concibe el término *mosaico* "como experiencia de la mezcla, en sus aspectos físicos cuanto simbólicos: en lo físico pues se mezclan [en la ciudad] los colores, los ruidos, las formas, los signos, las letras, como una especie de permanentes collages cubistas o surrealistas, que si bien la ciudad entrega en un caos dependiendo de múltiples iniciativas, cada ciudadano en el 'recorrer la ciudad' les da un orden particular; y mezcla simbólica en cuanto los entrecruces de ideologías, de posibles construcciones de relatos individuales que en conjunto hablan de la ciudad, la representan, la cuentan y la recuerdan".

Guiomar Mesa hace intervenir en su obra mitos y creencias propios de la cultura andino-cristiana, apropiándose de elementos barrocos que descontextualiza para generar una perspectiva crítica, enfatizando la mirada desde lo sagrado. Para esta pintora

> ... los artistas estamos tratando de ver qué puede ser lo que nos caracteriza [como bolivianos], estamos tratando de preguntar qué somos para ver a dónde vamos. Somos un país que suele no tener memoria ni para nuestros héroes. ... Pero no puedes borrarla, aunque la consideres un desastre tienes que vivir con tu historia.

Así, su exposición "Hora cívica" se dirigía a revisar críticamente mitos nacionales fundantes de la identidad boliviana.

Sol Mateo, utilizando un lenguaje sagrado, critica valores morales extendidos en una sociedad con rasgos discriminadores hacia la mujer como la boliviana. El estilo barroco y el lenguaje religioso, combinados de manera *kitsch,* se identificarían con la Bolivia urbana, sobre todo con la ciudad de La Paz, cuestionándose desde allí un aspecto importante de la identidad y el imaginario social urbanos. "Casi no pinto nada que tenga una referencia étnica, sin embargo mi obra es bien boliviana y universal a la vez". Suaznábar también recurre al barroco pero desde un estilo *naïf*[14], combinando lo profano con lo sagrado con la intención conciente, opuesta a la de Sol Mateo, de restablecer el orden de aquellos valores sagrados que habrían sido destruídos por la desacralización del mundo. ¿Se tratará de una mirada conservadora sobre la sociedad? La obra de Alejandro Zapata también ha recibido la fuerte influencia del barroco; si bien de padre boliviano, este pintor radica en el país desde 1993, momento a partir del cual su pintura se habría tornado más mística. Antes su arte "no tenía tanto sabor religioso".

Para Edgar Arandia la identificación con el barroco se da porque este estilo

> ... concentra muchas cosas. El barroco era una manera de los mestizos y los indios de defenderse en la época de la conquista española. Por ejemplo, el

---

14 *Naïf:* palabra francesa referida al arte, generalmente a la pintura, realizado por artistas autodidactos con un sentido plástico natural y que están alejados de las corrientes academicistas o vanguardistas.

> Maestro de Caquiaviri ¿qué estaba haciendo? Estaba metiendo a los curas españoles en el infierno y al otro lado, en el paraíso, ponía a los reyes, a los incas y a los aymaras. Era una forma de defenderse de la adversidad. El barroco siempre va a ser una tendencia vigente que cada vez se va a reciclar.

Pero además, sería el estilo que mejor muestra el abigarramiento de la sociedad boliviana, especialmente de la sociedad urbana paceña, precisamente por su densidad.

Alejandro Salazar plantea en su obra la dificultad de asumir una identidad compleja a través del tema de la nunca plena integración del migrante rural al espacio urbano. Esa dificultad radicaría en que

> ... nunca nos aceptamos tal como somos. En términos del país, somos una mezcla de culturas, de razas, pero nos cuesta aceptarnos tal como somos; entonces, el producto de ese conflicto se refleja en nuestras obras. Yo creo que si nos aceptáramos tal como somos, aprenderíamos a vivir como nosotros mismos y tal vez nuestros cuerpos serían más aceptables a nuestros ojos. Sin embargo no hay esa identidad que buscamos, y creo que no la va a haber porque somos muy dispares.

En la misma línea, Gastón Ugalde apunta que una gran parte de la sociedad urbana no quiere ver esa identidad aymara presente, por ejemplo, a través de las marchas campesinas a la ciudad:

> Gran parte [de los habitantes urbanos] no se identifica con la pobreza, con la realidad de esta gente que es de una miseria total; y el esfuerzo que hacen para encontrar un poco de atención es algo realmente grandioso, heroico, y no puedes ignorarlo.

Por eso este artista ha plasmado en distintas obras esta temática ligada a la falta de reconocimiento y al rechazo de ciertas identidades presentes también en lo urbano, mostrando así lo que mucha gente no quiere ver.

Pintoras como Erika Ewel y Patricia Mariaca muestran un aspecto de la identidad femenina; en el primer caso su serie "Mujeres cautivas" exhibe las restricciones, ligadas a la religión católica, que ha sufrido la mujer desde la óptica de lo femenino privado, no acusando la discriminación social y moral como en el caso de la obra de Sol Mateo. Ewel reconoce el impacto del estilo barroco en su obra y la carga de religiosidad, temas propios de su identidad como mujer latinoameri-

cana. Patricia Mariaca, por su parte, se siente parte del conjunto de mujeres urbanas y asume la manifestación de sus problemáticas en su obra desde una perspectiva intimista. Ella aborda sobre todo los temas de la sexualidad y la soledad.

Por último, Roberto Valcárcel acude al tema de la fragmentación de la identidad cuando se plantea como el "Grupo Valcárcel" y expone sus multicuadros. A través de ellos evidencia una fuerte crítica a las intenciones homogeneizadoras que pretenden unificar las distintas identidades. La negación de una identidad única implica el reconocimiento de "que la realidad es mucho más sutil, matizada y diferenciada que querer estampar una identidad a rajatabla, especialmente en el arte". Valcárcel discute la intención de imponer una identidad nacional al arte cuando, además, esa identidad no es homogénea:

> La tan mentada identidad se convierte en identidades, a no ser que me hablen de una identidad mosaico, de una identidad tan fragmentada que [sería prácticamente imposible de plasmar en la obra]. Ahí se desenmascara la falsedad de la llamada identidad. La alternativa más atractiva, pero que no deja de ser complicada, es la de comprender que lo pluri-multi en realidad se encuentra en cada uno de nosotros y ese cada uno de nosotros es un individuo en el cual hay distintas proporciones; en el fondo tenemos elementos de las distintas etnias y culturas que están en el país, pero entonces, en ese momento mi identidad personal viene a ser también una "chanfaina", una "mezcolanza" muy difícil de simbolizar escuetamente en un cuadro, en una pintura. ... Yo creo que una vez establecido el hecho de que hay un sinnúmero de características culturales muy diferentes una de la otra y que no se puede establecer una unidad ni una identidad a nivel nacional, se pueden establecer identidades grupales que deben coexistir y que deben respetarse mutuamente, pero no deben rendirse pleitesía mutuamente ni asimilarse la una a la otra.

En referencia a la mirada hacia el barroco, Valcárcel la entiende no como una necesidad de revisar el pasado, o como una búsqueda de respuestas dentro del arte al tema de la identidad, sino como la posibilidad abierta por el postmodernismo de reutilizar elementos de un arte anterior y resignificarlos. El arte moderno, con su exigencia permanente de originalidad, impedía la recuperación del pasado para reinvertarlo. La postmodernidad permite

> ... abrir la puerta a la historia, ... lo cual permite que se reconsideren aspectos de la modernidad y también del pasado mestizo, del pasado barroco. El hecho de que los artistas bolivianos se ocupen de lo barroco no es nada más que

> un reflejo de la tendencia general en el arte que ha superado la idea de la modernidad en cuanto a la exigencia extrema a la creatividad –la cual llevaba a callejones sin salida– en pos de una visión más sintáctica de la obra. Entonces se puede perfectamente tomar elementos barrocos y resignificarlos.

Ahora bien, el planteamiento o la puesta en imagen de aspectos (sueltos, a veces distanciados entre sí, sin una orientación específica) que serían parte de la identidad urbana en Bolivia, ¿constituye el fenómeno que llamamos aquí de *búsqueda de identidad*? ¿O, a través de la pintura, se estaría dando cuenta de la pérdida de *una* identidad clara, precisa, estable?

Parecería tratarse de ambas cosas. Por ejemplo, la mirada al estilo barroco mestizo parece no sólo ser una consecuencia del fenómeno postmoderno, sino también la apelación a un recurso que permite revisar las fuentes de fuertes identidades en Bolivia, los orígenes de un tejido intercultural complejo. Empero, resulta claro el cuestionamiento a la identidad entendida como homogénea por parte de la nueva producción pictórica (en algunos casos de manera más conciente que en otros) y, aunque sueltos, habría un planteamiento de nuevos temas que presentarían más que una identidad totalmente fragmentada –y por tanto inexistente– aspectos, contenidos, elementos, de un imaginario social que permitiría establecer visiones comunes. Por tanto, parece destruirse una identidad (*la* identidad) pero sin construirse una alternativa nueva que la reemplace; más bien parecen proponerse pantallazos de imágenes (compartidas) posibles.

4. La identidad en la ciudad: diversidad cultural y religiosidad

Una de las razones de la selección de este grupo de pintores y de la exclusión de pintores costumbristas o paisajistas fue que se entendía que la obra de aquéllos constituía un aporte novedoso en cuanto al enfoque de la identidad cultural urbana del país, tema que parecía abordarse apelando a distintos aspectos de esa identidad compleja. Uno de ellos es el reconocimiento de un tejido intercultural complejo ligado a la religiosidad y a la búsqueda de espiritualidad. El interés por este tema se expresa en la representación estética de mitos y ritos y en la relectura del barroco a partir de la cual parece problematizarse el presente. El tema de la fragmentación de la identi-

dad urbana (en el marco de una discusión estética con la tendencia social en pintura que dominó, y tiene aún gran influencia, a partir de la Revolución del 52) también parece constituir una referencia relevante en la pintura contemporánea. Aparecen, además, otros intereses relacionados con la identidad urbana como la aceptación de la soledad desde una mirada intimista, la preocupación por la discriminación de la mujer, la visión femenina de la sexualidad o la exaltación de lo cotidiano en la producción pictórica.

El tejido intercultural complejo y la religiosidad son tratados desde distintas ópticas por los pintores: algunos los asumen como conflictivos (Salazar), otros rescatan la pureza de identidades que ya no existen de ese modo al menos en las ciudades (Ugalde), hay quienes representan mitos en *estado puro* (véase las obras de Lara, González y Lampo analizadas en este texto) frente a los que los usan como elementos estéticos para evidenciar la complejidad de la interacción cultural (Mesa, Sol Mateo); asimismo, varios pintores recuperan y resignifican elementos barrocos a partir de los cuales actualizan el tema de la religiosidad sincrética propia del país (Lara, Mesa, Sol Mateo, Ewel, Zapata, Suaznábar).

Alejandro Salazar ha tratado el tema de la conflictividad urbana hasta principios de los 90, enfatizando la dificultad de asumir los orígenes culturales y la discriminación hacia lo cholo y lo mestizo. La complejidad de la identidad urbana se produce cuando hay

> ... confrontación de culturas: una que quiere imponerse y otra [la indígena rural] que mantiene su identidad de alguna manera; así, se produce una lucha que, como habitante urbano, también me afecta, porque tenemos empleadas que vienen del campo con las cuales nos hemos criado y creo que eso de alguna u otra manera nos hace mestizos. Podemos ser blancos, pero al recibir esa influencia de la gente que viene del campo, nos estamos mestizando.

Sin embargo, también muestra la tensión frente al cambio que vive el migrante rural en la ciudad:

> Hay un proceso: la gente llega del campo y va cambiando, el medio obliga a cambiar. Mantiene ciertas cualidades que ha traído del campo y adquiere nuevas; entonces es un híbrido.

De esto trata su obra *Metamorfosis* analizada en el texto.

Desde otra perspectiva, el interés de Cecilia Lampo por el mito se remonta a la atracción que siente por

> ... el principio del hombre y del pensamiento del hombre, por el origen, por lo arquetípico; el mito es en realidad algo arquetípico. Me interesan las ideas como arquetipo ... porque las cosas cobran vida en esa idea original. El mito es para mi pintura eso.

De este modo, se acude a mitos propios de culturas originarias pero desde un interés más general. En su pintura, Lampo intenta rescatar el mito en su forma pura.

Guiomar Mesa, por su parte, trata de "desmitificar, de sacar a los mitos o a las creencias de su contexto habitual, de darles un sentido más crítico". Ella considera que "el mito siempre está vivo, que es algo referente a todos". Su preocupación por los mitos y las creencias tiene relación con un interés

> ... por el sentido de las cosas: es decir, ¿qué es lo que lleva a los hombres a creer en las cosas? ¿qué es lo que hace que las historias se vuelvan sagradas y cíclicas. ... Yo creo que es una necesidad del hombre de aferrarse a algo en qué creer, dándole una razón y un sentido a la vida, una explicación a las cosas que no podemos explicarnos de manera razonable.

A través de su obra la pintora trata de mostrar este tema para producir un pensamiento crítico frente a él en la gente.

Un rasgo de su arte es el uso de objetos como muñecos, vírgenes y santos que aparecen como muertos, sin vida. Su intención es precisamente fetichizarlos, mostrando su calidad de objetos inanimados:

> Cuando entras a una iglesia, ves gente que le reza finalmente a objetos inanimados; pero para el creyente son la Virgen, Santo Tomás, etc. No son inanimados, son perfectamente animados. ¿Qué pasa si sacas a esos fetiches, a esos títeres, fuera de la iglesia y los llevas a otro contexto como lo hago yo poniéndolos en un cuadro? Tomas conciencia de este sentido religioso, que tiene sentido en tanto crees y estás dentro del juego, en tanto no sean fetiches.

En relación con este tema, admite una gran influencia del barroco:

> En la pintura colonial no se pinta a la virgen tal, sino a la estatua de la virgen tal. Se está pintando una naturaleza muerta que representa otra cosa; es la cita de la cita; como un metalenguaje. Yo estoy haciendo lo mismo.

Al menos dos ideas surgen de lo expresado por Guiomar Mesa. Una es que como elemento del imaginario social aparecería una visión animista de los objetos, sobre todo para el mundo andino o el influenciado por él. Los objetos tendrían vida propia, opinión que parece reforzarse con la referencia al politeísmo en una sociedad autoreconocida como católica, tema abordado en el Capítulo 6. La otra es que en su obra, Mesa presenta el *carácter cosificado* de los objetos que forman ese mundo, mostrando su fundamento mítico, objetivizando sobre todo elementos del mundo colonial.

Por otra parte, su referencia a un metalenguaje como recurso para comprender su pintura constituye una abstracción filosófica que la acerca a la *pintura metafísica* de de Chirico[15], por ejemplo en el uso de espacios desiertos y desolados (como en *Cabezas clavas, Las niñas buenas se van al cielo* o *Angel*) o de muñecos (maniquíes en el caso de de Chirico) que apelarían, entre otros, al tema de la soledad.

La idea de fragmentación de la identidad es trabajada por Roberto Valcárcel, cuya obra también puede comprenderse en el marco de una apuesta rupturista con el arte nacionalista tradicional, con el cual parece discutir.

En sus multicuadros Valcárcel asume cinco personalidades (¿o perspectivas?) que expresan distintas corrientes estéticas a la vez que parecen negar la identidad del artista: la invención del "Grupo Valcárcel"

> ... es un recurso para simultaneizar las distintas posibilidades de expresión que tengo. O sea, no me comprendo como una secuencia de estilos, sino como una simultaneidad de posibilidades; es una manera de hacer eso accesible al público en cuanto a objetos, en cuanto a formas mixtas; por otra parte, es hacerlo de una manera graciosa, porque sin lugar a dudas es una negación de la identidad del artista, y eso puede resultar chistoso para muchos.

Sin embargo, creemos, también estaría apelando a la simultaneidad de identidades posibles en el otro, en el espectador.

15 El mundo metafísico en de Chirico podría interpretarse en su obra como la expresión de "significados que descansan bajo la apariencia física de las cosas". (Heard Hamilton, 1967:393.)

Así, este pintor plantearía la diversidad (¿o la fragmentación?) de la identidad[16].

Sin embargo, esta posición estética es también –aunque se trate únicamente de una consecuencia y no de un propósito calculado– una discusión con el arte nacionalista:

> La postura nacionalista clásica ha adquirido unos grados de sutileza tales que es muy difícil de desenmascarar como tal, no es obvia. Llegó un momento en que a un cuadro abstracto de María Luisa Pacheco o de Alfredo La Placa se le tenía que encontrar lo telúrico, lo nacional, lo "nuestro", porque si no como que sería un alienado extranjerizante. La cosa llega a ese grado de sutileza. De manera que si uno denuncia la obra de un La Placa como nacionalista, claro que quedaría mal en el sentido que le dirían "eres exagerado, él es internacional y abstracto"; sin embargo, está subyacente la teoría de que el artista se debe a su geografía, a su pueblo. ... Y esas deudas al paisaje, al pueblo, a lo telúrico, hace obviamente que no se logre investigar en arte, porque estás atado a unas deudas con determinados conceptos.

Desde otra perspectiva, los pintores que resaltan el intimismo (como Mariaca y Ewel), lo cotidiano (como Ewel y Salazar en su última obra) y lo femenino (como Mariaca, Ewel y Sol Mateo), parecen indicar la importancia de estos temas en la sociedad urbana actual; algunos de ellos, como Sol Mateo y Erika Ewel, suman a esta perspectiva un lenguaje impregnado de religiosidad y/o espiritualidad.

Así, Patricia Mariaca hace referencia a problemas relativos a las mujeres urbanas: la sexualidad, la virginidad, la soledad.

---

16 Contra la idea de la fragmentación de las identidades, Larraín (1996:115) apunta: "Las grandes transformaciones sociales tienden a desarraigar identidades culturales ampliamente compartidas y, en consecuencia, afectan también las identidades personales. Ocurren procesos de desarticulación o dislocación, por medio de los cuales mucha gente deja de verse a sí misma preferentemente en términos de contextos tradicionales que proveían un sentido de identidad. Sin embargo, no hay que olvidar que nuevos contextos sociales aparecen o se rearticulan como los proveedores más aceptados de un sentido de identidad. No se trata de que los individuos se queden sin contextos colectivos de identificación. *La identidad personal no desaparece en fragmentación y dispersión totales* como imaginan los postmodernistas, *sino que se reconstruye y redefine en otros términos*". (Las cursivas son nuestras.)

> Me preocupa el tema de la sexualidad porque me parece que es todavía un tema tabú aquí; y la virginidad en cuanto a la mujer también se refiere al pensamiento, es como un símbolo del pensamiento, porque pareciera que el pensamiento es algo masculino.

Erika Ewel, en su exposición "Mujeres cautivas" intentó mostrar el cautiverio de la mujer pero entendido como sentimiento:

> es una mujer cautiva dentro de un formato, cautiva en su propia soledad, en sus propios miedos, en sus propias ideas; en realidad creo que nosotros encerramos nuestros propios cautiverios.

Sol Mateo discute especialmente con la religión católica el tema de la discriminación de la mujer en una sociedad típicamente masculina. La preocupación filosófica por desmitificar la religión parece haber sido una constante en su última producción:

> ... contrarrestando la religión católica, budista, etc., etc., a raíz de sus orígenes, de sus conceptos de la moral, y ahí la mujer cumple un papel importante. El hilo conductor ha sido *Bloody Mary*, serie a través de la cual mostraba la parte humana de una mujer, de una santa o de una prostituta. ... El tema filosófico acerca de la moral, de la religiosidad, de los prejuicios, creo que seguirá siendo una constante.

Esa preocupación se expresa a través del intento por humanizar:

> Yo buscaba matar esa distancia que tiene la gente hacia algo que piensa que es sublime, superior; por ejemplo, buscaba hablar de la posibilidad del dolor, pero no siempre en su aspecto negativo; al hablar de sangre estamos indicando lo efímeros que somos, lo expuestos que estamos a la muerte, pero también a la vida; es decir, estoy hablando de lo humano directamente vinculado con el dolor, la pasión, lo orgánico. ... Trastoco lo cotidiano de una manera cruda.

Pero también a través del intento por desabsolutizar:

> No creo en absolutos, yo creo que convive en nosotros una polaridad como en el ajedrez, como la noche y el día, como el calor y el frío; no hay absolutos, yo creo que somos una conformación de tensiones.

Para este artista la moral religiosa que subyace a la discriminación hacia la mujer tiene un origen ligado directamente al poder masculino, aunque no le guste caer en los "ismos":

> La religión ha sido inventada por los hombres; es una forma moral de aplanar, dirigir y manejar las cosas, [con una orientación claramente discriminatoria de la mujer]. ... Hay una visible huella del hombre, del hombre-macho, es el macho el que ha escrito leyes discriminatorias; ese es el punto que cuestiono.

Así, las orientaciones presentes en la pintura del último tiempo relativas a los temas del sincretismo cultural, la religiosidad y/o búsqueda de espiritualidad, la diversidad y/o fragmentación de la identidad, el intimismo y la soledad, parecen constituir líneas que contribuyen a la lectura de las identidades urbanas desde la interpretación que realizan los artistas.

5. Modernidad y postmodernidad

El desarrollo de una nueva etapa en el arte signada por los efectos del postmodernismo parece tener un gran impacto entre los pintores, quienes destacan la posibilidad de recurrir al arte antiguo o anterior al actual sin necesidad de innovar constantemente, necesidad propia del arte moderno, que exigía una renovación permanente de propuestas estéticas, lo cual habría impuesto un límite imposible de traspasar al desarrollo artístico.

El arte moderno, como una esfera de la modernidad cultural (que adquiere conciencia de sí a mediados del siglo XIX cuando se autonomiza de las esferas religiosa y política) se vuelve ámbito de crítica intentando, a través de las vanguardias en las primeras décadas de este siglo, reconciliar arte y sociedad[17]. El surrealismo, en este contexto, pretendió *fundir* arte y vida, pero tras su fracaso se inició el cuestionamiento a la autonomía de la esfera estética que pretendía cambiar la realidad social desde su crítica. Tal cuestionamiento se

---

17 "El arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social" y de este modo se había ido separando cada vez más de la vida. (Habermas, 1984:139.)

desarrolló sobre todo a partir de los años 60, cuando se comenzó a hablar de post-vanguardia y postmodernidad. El fracaso del proyecto estético moderno se habría debido a la imposibilidad de superar el empobrecimiento cultural del mundo –provocado por los procesos de modernización guiados por la razón instrumental– mediante el acceso de una sola de las esferas autónomas a la realidad social, ya que en la cotidianidad de las personas los contenidos de cada una de ellas se encuentran relacionados[18].

En tal contexto, ¿qué función le quedaba al arte en la modernidad? Para Bürger el arte sería el único ámbito donde los individuos tendrían la posibilidad de significar su acción, pues sería un espacio que permitiría la auto-realización imaginaria del sujeto una vez liberado de las determinaciones religiosas, pero asumiendo concientemente su escasa incidencia en la realidad mundana. La función del arte sería la de compensar este segundo desencantamiento del mundo, haciendo posible la *unificación* del sujeto fragmentado de la modernidad. Sin embargo, esta idea del arte es ilusoria, porque en la modernidad la alienación ha penetrado también este ámbito, impidiendo la experiencia mimética estética a través de la cual el artista se identificaría con su materia subjetiva. Incluso la propia modernidad cuestiona ese *momento de verdad* cuando se adquiere conciencia de que ella no es directa, sino siempre mediatizada, siendo un aspecto clave e insalvable de la mediatización la alienación referida a la relación del sujeto con el objeto[19].

Cuando el arte moderno toma conciencia de los límites de su propia autonomía, se politiza y se rebela contra su institución, como fue el caso de las vanguardias. Sin embargo, su fracaso ha evidenciado la imposibilidad de escapar de los límites de la institución del arte y, paradójicamente, los habría reforzado. El fortalecimiento de la institución del arte limitaría la idea, planteada por la crítica postmoderna, de su desaparición. La propia existencia de las obras de arte se debe

---

18 *Ibid.* Este tema fue abordado en la Introducción.

19 "El arte es la unidad del sujeto con el objeto, del intelecto con los sentidos y aún así, eso es exactamente lo que no puede ser, puesto que la alienación es la condición fundamental de la vida moderna. En una palabra, el arte en la modernidad está perpetuamente enfrentándose a las condiciones de su imposibilidad". (Bürger, 1991:118.)

a su institución, cuya relativa autonomía en relación a la sociedad le permite al arte ejercer una *función crítica* que, aunque destinada al fracaso en la forma de opción política, no puede evitar llevar a cabo.

Frente a la propuesta del arte moderno y su fracaso, al menos parcial, el pensamiento postmoderno ha venido analizando los problemas del arte en las sociedades occidentales y el supuesto fin de la estética como esfera autónoma, a partir de su incorporación al mercado y la industria cultural a través también de los medios de comunicación de masas.

Por ejemplo, para Lyotard el arte no puede tender un puente con la subjetividad con el fin de lograr la *unidad de la experiencia*, pues tal unidad llevaría probablemente a un totalitarismo socio-cultural al cual rechaza, pues en su entender ya no existe un sujeto histórico sino sujetos, así como no existe la razón sustantiva, sino razones, pensamiento que se opone a la propuesta de Habermas. Según Lyotard, el problema capital del arte moderno ha sido no poder representar lo sublime, pues hay *Ideas* que no pueden ser representadas[20]. La tensión del arte moderno se evidenciaría cuando enmascara su ambigüedad, que consiste, por un lado, en el *placer* por la omnipotencia de la razón que la hace irrepresentable y, por el otro, en el *dolor* porque la imaginación no puede alcanzar a la *Idea*. El pensamiento postmoderno revela la ambigüedad, se opone a la búsqueda de consenso y niega la autonomía del arte. Para este pensamiento, la supresión de la barrera que separaba al arte de la vida cotidiana ha permitido la estetización completa de esta última y, habiéndose acabado así la autonomía de aquel ámbito, se vuelve imposible que el arte eche luz sobre la vida social: el arte se habría socializado, diseminándose en la sociedad y perdiendo su capacidad transformadora, pues, además, la sociedad de consumo lo habría convertido en puro valor de cambio a costa de perder su valor de uso:

> ... a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda

20 De allí su afirmación de que la pintura y la escultura modernas legitiman y enmascaran la vocación por lo sublime a partir de presentaciones visibles de lo impresentable, intentando "hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver ... ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto?" (Lyotard, 1989:163.)

> a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las "necesidades" a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra. (Lyotard, 1989:160.)

El postmodernismo como nueva lógica cultural –en términos de Jameson– mezcla diversidad de apuestas culturales, recurriendo a elementos del arte moderno como de culturas premodernas y de la cultura de masas. Se reapropia de los distintos lenguajes e imágenes y los combina, desmitificándolos. Asimismo, le quita al arte la responsabilidad de cambiar la sociedad y la vida, base del proyecto moderno que habría sido incapaz de llevar a cabo una crítica eficaz al proceso de modernización.

De acuerdo a Jameson (1991) el postmodernismo no es un estilo sino la cultura dominante propia del capitalismo tardío, cuyo rasgo fundamental es que la producción estética ha sido integrada a la producción más general de las mercancías y ha borrado así la barrera, sostenida por el modernismo más elevado, entre la llamada *alta cultura* y la cultura de masas o comercial. Aunque este nuevo tipo de producción cultural no es el único existente, el autor lo considera predominante frente a otros. Para este autor, la incapacidad de ver estos cambios en términos de dominación puede conducir a pensar la sociedad actual como el *reino de la diversidad* en la que todos los *impulsos culturales* valdrían lo mismo. Habría que reconocer entonces la desigualdad básica dada por el predominio de la cultura postmoderna (como lógica del capitalismo tardío) para no equivocar el diagnóstico socio-cultural.

El modelo estético postmoderno, como la esquizofrenia, se caracterizaría por la discontinuidad y la secuencia de sintagmas sin relación entre sí y sin significado global; no obstante, en el nuevo arte textual el significante aislado no es tanto un fragmento de lenguaje incomprensible, sino más bien una especie de sintagma que se autosostiene aisladamente. Así, se acentúa la heterogeneidad y las discontinuidades en la obra artística, la que posee ahora claves de lectura marcadas más por la diferenciación que por la unificación característica del arte moderno. También la noción de *collage* denota muy bien la *apuesta imposible* que hace el arte postmoderno a los espectadores: ser capaces de ver todas las escenas diversas simultáneamente, captando al mismo tiempo su diferencia radical. La puesta en imagen de la realidad sería ahora más completa, pues el públi-

co actual es *bombardeado* permanentemente por imágenes que lo fascinan y le dan una visión más amplia del mundo, no limitada ya por sus contextos locales[21].

En el marco de esta discusión entre modernidad y postmodernidad estéticas, Roberto Valcárcel y Fernando Rodríguez Casas han expresado sus posturas.

Retomando el pensamiento de distintos analistas, para Roberto Valcárcel el arte moderno ha llegado a su fin en tanto las posibilidades de expansión e innovación se limitaron, no pudiendo responder a las exigencias de originalidad constante. El arte moderno no habría sido capaz de cumplir su postulado de rebasar continuamente sus propios límites, llegando

> ... a un estado en el cual implota, se consume. La permanente exigencia a la creatividad y a la innovación por parte de la sociedad al artista, es demasiado para el artista y para el arte. En el intento de mantener la modernidad, los artistas se ven obligados a llevar sus postulados estéticos a la última consecuencia, la cual es la muerte o eliminación del arte. ... El conducir al arte a esos extremos [al lienzo en blanco] llevó a una serie de últimas consecuencias que en realidad no dejan de ser callejones sin salida. ... Eso en los 100 años de modernidad desgastó la energía artística de los artistas en general a nivel internacional. En ese sentido, fue sumamente bienvenida y considerada como un alivio la permisividad del postmodernismo, a partir del cual, a nivel teórico en primera instancia y en la literatura en segunda instancia, se comienza a formular la posibilidad de reconsideraciones y revalorizaciones históricas, de repeticiones, de citas, de comentarios, de la mezcla de estilos, de la combinación de posibilidades. ... En otras palabras, ya no era necesario inventar, se podía elegir elementos de la historia del arte moderno o premoderno y recomponerlos en un nuevo lenguaje. Comienza a funcionar el aspecto de la composición, de la sintaxis, de la organización de la obra y no tanto el de la originalidad; como que la originalidad no se reclama tanto en lo visual sino en lo organizativo.

De ahí que para Valcárcel la mirada de los pintores bolivianos hacia el arte barroco esté ligada de manera directa a la influencia del postmodernismo:

> A partir del espíritu postmoderno, los artistas ven la posibilidad de reconsiderar elementos sin tener que inventarse nada. Entonces se abre la puerta a la historia. ... El hecho de que los artistas bolivianos se ocupen de lo

21 Cf. Jameson, 1991.

> barroco no es nada más que un reflejo de la tendencia general en el arte que ha superado la idea de la modernidad en cuanto a la exigencia extrema a la creatividad. ... La época postmoderna abre a los pintores bolivianos, que estaban mirándose el ombligo, la posibilidad de mirarse la parte barroca del ombligo y con eso encajar en un contexto internacional.

Sin embargo, el arte moderno habría permitido el reconocimiento de la subjetividad individual haciéndole cumplir al artista el rol de "filtro sensible a través del cual se puede expresar la sociedad, pero sin dejar de ser una lupa, es decir, una óptica determinada, absolutamente subjetiva". Este rasgo moderno del arte habría sido el que no respetó la estética social de los años 50 que representa, para este pintor, un momento de autoritarismo en el arte boliviano cuyos efectos aún se dejarían sentir. Estas

> teorías autoritarias [predominantes en el arte boliviano] impiden el desarrollo de la vanguardia, el desarrollo investigativo, el desarrollo de la modernidad en general so pretexto de servicio popular.

Para Valcárcel la tendencia social nacionalista en el arte no habría sido expresión de la modernidad cultural sino de la ideología nacionalista autoritaria:

> No es de extrañarse entonces que la estética en Bolivia, hasta el día de hoy, adolezca de un carácter masificador, absolutista, totalitario, autoritario; en resumidas cuentas, fascista.

El carácter intolerante de la ideología nacionalista habría provocado que

> ... a cualquier acto eminentemente estético [se lo tilde de] antisocial, contestatario, de estar en contra de todos, porque se está viendo ese acto estético con el prejuicio nacionalista de que el arte no tiene que ser contestatario, sino que tiene que estar bien adaptadito.

Es interesante, empero, cómo el propio Valcárcel, con su convicción en cuanto a la muerte del arte moderno, sugiere ideas que lo vincularían a la corriente de la modernidad cultural. Así, por ejemplo, parece valorizar al sujeto de la modernidad y su subjetividad cuando sostiene que el artista sería un *filtro* que deja ver la realidad desde una determinada perspectiva. Por otra parte, al manifestar que el arte no puede asumir una actitud *sumisa* en una sociedad en la que las

cosas no están bien, también se ubicaría dentro del pensamiento moderno:

> Si en la sociedad estuviese todo bien, todo bonito y en orden, uno podría utilizar el arte como un elemento de adaptación a la sociedad; pero si vemos que la sociedad es un *despelote*, lo último que querremos es que el arte adapte a la gente al *despelote*; más bien lo que tiene que hacer el arte es despertar en la gente posibilidades alternativas de percepción, de interpretación, de cuestionamiento.

Así, el arte, aunque no sea en un sentido revolucionario, seguiría asumiendo un rol crítico en la sociedad, pensamiento que se vincularía al proyecto de la modernidad cultural.

Fernando Rodríguez Casas, desde una óptica universalizadora y existencial, muestra un interés sobre el tema de la modernidad en su obra a partir de la *discusión* de asuntos como los límites del sujeto, los límites de la razón ilustrada, la posibilidad (o imposibilidad) de experimentar lo sublime y los rasgos de nuestra condición humana actual.

En tal sentido, el interés por trabajar el tema de los límites –los momentos límites, las situaciones límites– se debería a que éstos expresarían la "experiencia del vacío existencial"; en la experiencia de los límites se juega también la posibilidad o no de representar lo sublime, que es lo impresentable, lo que constituiría una tensión del arte moderno imposible de resolver para el pensamiento postmoderno.

Rodríguez Casas, asumiendo la entrada a la postmodernidad, se pregunta:

> Si Dios ha muerto, las estructuras han fracasado y aún el arte moderno ha fracasado, entonces, ¿dónde estamos? Estamos navegando sobre escombros, lo cual es aún más terrible y más fascinante de tratar de mostrar en el arte y en el discurso: que nuestras estructuras históricas han fracasado, que ya no tenemos anclas trascendentales. Eso define nuestra condición [humana].

Esta temática aparece constantemente en su pintura, no a partir de una tesis filosófica previa, según dice el artista, sino como preocupaciones que surgen en forma de imágenes.

Sus investigaciones matemático-visuales lo han llevado a la experiencia del límite y a la convicción de que el mayor límite (o el único) del mundo es el propio sujeto:

> Ahora veo que lo que siempre me ha interesado y he hecho a lo largo de mis trabajos es tomar algún tipo de camino y averiguar hasta dónde me lleva. En cada caso me ha llevado hasta un límite. Es interesante ver las estructuras que producen llegar a un límite, y éste de la visión me llevó hasta un límite hermosísimo de sujeto que no pertenece al mundo visual, que lo hace necesariamente incompleto. ... El sujeto es el límite del mundo; el mundo visual se acaba en el sujeto.

Esto es lo que ha demostrado ópticamente a través de su investigación: el observador es el límite porque no puede representarse a sí mismo íntegramente, pues existe un vacío. En tal sentido, aunque la mirada del observador sea válida nunca es completa, porque no puede verse él de manera completa; este es un vacío imposible de eliminar y con el cual el sujeto debe poder convivir. El descubrimiento de este vacío del sujeto ha quedado plasmado en varias de sus obras, como por ejemplo, en *El círculo de Magnolia* o en *Nave de locos*, cuya fotografía se presenta en la página que sigue.

Otro tema que toma Rodríguez en su obra desde la perspectiva de la modernidad es el de la intersubjetividad. Esta interviene de muchas maneras. Por un lado, la obra en sí es un *objeto intersubjetivo*, pues

> ... sólo existe cuando es percibida, y no solamente por una persona sino por muchas; y además cuando las personas la ven, cuando le dan una lectura (y todo ver es una lectura), algunas percepciones son mucho más ricas que otras; cuanto más ricas, tanto más relaciones tienen con otras cosas, incluyendo personas, que son parte de un mundo intersubjetivo. ... Por otro lado, yo voy siendo influenciado por la cultura, estoy produciendo obras en las cuales obviamente estoy expresando el espíritu de los tiempos; ... yo soy en gran parte construcción de mi cultura; todos somos el lenguaje, y el lenguaje nos construye. ... Somos construcciones.

En este punto critica a la filosofía de la postmodernidad, pues

> ... el empuje o la función postmoderna que llega al extremo de disolver al sujeto en favor de un mundo por completo intersubjetivo es totalmente relativo. Yo no llego hasta ese extremo, y en parte precisamente porque mi experiencia con el mundo óptico, la experiencia de ese vacío irreducible que es un centro de percepción, es un tipo de ancla que yo quisiera decir que es el sujeto. ... Yo creo que el sujeto no desaparece completamente; todavía hay ese residuo, y todavía mi dolor es mi dolor y tú puedes entenderlo pero me duele a mi.



Fernando Rodríguez Casas *Nave de locos* 1989
Oleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.
Colección Andy y Nadine Vickery, Houston.
Fotografía: reproducida del Catálogo de su exposición en Gremillion & Co. Fine Art, Inc. Houston.

Aunque su arte no pretenda deliberadamente rescatar al sujeto moderno, pareciera tratarse de eso cuando intenta representar, por ejemplo, la experiencia de lo sublime[22].

22 Veáse la Conferencia dictada por Fernando Rodríguez Casas en la ciudad de Cochabamba, 11-7-96.

Así, Rodríguez Casas estaría planteando temas constitutivos de la tensión entre modernidad y postmodernidad y característicos de la condición humana actual, tal como lo mencionamos anteriormente.

Quizás, en este contexto, valga la pena preguntarse si efectivamente la propuesta de la modernidad cultural ha muerto, pues a pesar de la postura crítica desde la estética y la filosofía frente al proyecto de la modernidad y de la valorización de la postmodernidad, estos pintores parecen no desligarse de preocupaciones modernas (como la del rol crítico del arte en la sociedad o la del reconocimiento de la subjetividad individual como óptica para comprender el mundo), asumiendo más bien, como lo hace Rodríguez Casas, esa tensión crítica entre modernidad y postmodernidad, propia de la época que vivimos.

6. Arte y política

Parte del contexto que incide sobre la producción estética es político y su influencia dependerá del compromiso ideológico de los pintores y de la situación política que viva el país. Así, por ejemplo, durante las épocas de dictaduras, la obra de pintores como Edgar Arandia, Gastón Ugalde y, de otra manera, Roberto Valcárcel o Sol Mateo, ha reflejado la crítica a la represión de las libertades. En el caso de Arandia, el pintor sostuvo que era preciso responder de alguna manera a la coerción que se estaba viviendo; incluso hubo varios artistas que fueron exilados políticos; en general, su obra era una protesta abierta desde una posición claramente definida en el campo político. En otros casos, como en el de Valcárcel con su serie de *Gritones*, la pintura realizó una dura crítica al momento represivo, pero desde una perspectiva política más amplia, sin identidad ideológico-partidaria.

Por otra parte, se destacó que durante el período de dictadura existían fuertes lazos de solidaridad entre los artistas jóvenes, precisamente por las condiciones socio-políticas adversas que enfrentaban y que restringían sus libertades creativas. Cuando se reinstaló el régimen democrático, esas solidaridades se fueron desvaneciendo lentamente, llevando al aislamiento e individualismo de los artistas. Sin embargo, si bien en algunos pintores habría una *nostalgia* por aquellas solidaridades, todos, sin excepción, valorizan enormemente los nuevos aires libertarios que este régimen trajo consigo.

Para Edgar Arandia el contexto socio-político influye en todo proceso de inspiración. Por eso, así como durante la dictadura su pintura era claramente contestataria, la reinstauración de la democracia tuvo un efecto directo sobre su obra, pues se habían abierto esperanzas de cambio para el país y, desde su perspectiva, la pintura debía acompañar ese estado de ánimo. Por otra parte, en tiempos represivos las preocupaciones son más urgentes, sobre todo si se tiene un compromiso ideológico fuerte; en cambio, en un espacio político abierto es posible cuestionar de una manera diferente la propia labor creadora. Además, la democracia, en tanto apertura y valoración de la tolerancia, implicó una pérdida de prejuicios que amplió la capacidad de aceptación de la diversidad y por tanto hubo una mayor aceptación de su obra y de la de otros artistas:

> En democracia tenía la posibilidad de desarrollar toda mi capacidad sin ningún tipo de restricciones. ... La democracia, de alguna manera, nos abrió una puerta distinta a todos; podíamos albergar alguna esperanza de que Bolivia iba a cambiar y la pintura también tenía que estar como un documento de ese estado de ánimo; entonces empecé a pintar más bien cosas amables, cosas referidas al amor y también a cantar un poco la naturaleza de Bolivia. ... A medida que me iba desilusionando de la democracia me aferré a la única utopía que, creo hasta hoy, es posible que logre un ser humano en estos tiempos: el amor.

Sin abandonar su compromiso con lo socio-político, como lo evidencia su serie sobre la Guerra del Chaco, la decepción en ese plano lo habría llevado a abordar otros temas como los del amor, la naturaleza, el reconocimiento de aspectos particulares de la ciudad de La Paz (su serie *Chuquiago Blues* constituye un ejemplo de este último tema). También ha dejado permear su pintura por temas intimistas.

Dos aspectos más menciona Arandia relativos a la relación entre estética y política. Uno es el referido a la incidencia que tiene la clase política sobre la actividad artística: según quién tenga el poder político se fomentará un tipo u otro de arte. El otro es el referido al nivel simbólico de la política, que puede constituirse en un hecho estético. En tal sentido, un grupo de artistas denominado *Los Beneméritos de la Utopía*, del cual Arandia fue uno de sus fundadores, apoyó la postulación y asunción de Víctor Hugo Cárdenas como Vice-Presidente de la República porque la consideraban un acto estético-político: "queríamos ver a una chola como Primera Dama de la Nación aunque fuera por tres días".

Finalmente, este pintor reivindica la influencia que la política ha tenido en su arte, destacando que no siempre la relación entre estética y política tiene que terminar en un producto panfletario.

Gastón Ugalde comparte la apreciación sobre el impacto de la democracia en el grupo de artistas bolivianos, destacando aquellos lazos de solidaridad durante la dictadura. Sin embargo, no se trataba únicamente de solidaridad política sino sobre todo creativa, que hacía, por ejemplo, que se *tomaran* la ciudad para expresarse. En tal sentido, la democracia habría contribuído a un distanciamiento entre los artistas:

> La democracia nos pilló no preparados para trabajar en equipo y en vez de unirnos, la democracia nos ha individualizado. Todas las manifestaciones son bastante individuales, no existe identidad [como movimiento de artistas], no existe una escuela, un movimiento ni una agrupación que refleje los problemas urbanos en cualquiera de las disciplinas del arte.

Si bien pintores como Roberto Valcárcel o Sol Mateo no expresan un compromiso ideológico en su obra, ésta se ha visto influída por el momento político represivo de los 70. Así, la serie de *Gritones* del primero expresaba una crítica dura a la falta de libertad de expresión a partir de la reivindicación de las libertades individuales y los derechos humanos más básicos, sin asumir un compromiso partidario. Sol Mateo realizó también algunas expresiones de arte efímero que intentaban denunciar ese mismo ambiente represivo, aunque en general considera la obra de ese momento como panfleto, pues se hallaba en sus comienzos; recién toma mayor impulso en la actividad estética en 1985 cuando la dictadura había pasado.

Así, ante la falta de libertad de expresión, pareciera que el compromiso del arte con la política se refuerza, ya que la propia actividad artística –que se fundamenta en la autonomía del sujeto– supone el requisito de dicha libertad. En momentos de democracia, si bien el arte puede vincularse a la política, esta relación se modifica y el arte parece lograr una mayor autonomía de ese contexto específico.

7. La necesidad del diálogo

Algunos artistas han abordado el tema de la poca o nula interacción que tienen entre ellos, identificando este momento como

de aislamiento. Como ya se ha señalado, Gastón Ugalde y Edgar Arandia sostienen que la democracia si bien tuvo un efecto totalmente positivo en relación a las posibilidades de pensar el propio trabajo artístico, en términos de interacción tuvo resultados negativos: las dificultades políticas habrían estimulado la relación entre artistas, pues una vez logrado un clima general más tolerante, los artistas comenzaron a distanciarse. Estos pintores también reconocen que en aquellos años duros hubo mucho panfleto y pintura de protesta que muchas veces riñe con las leyes estéticas, pero que respondió a un contexto en el que "había que decir algo" contra un régimen que oprimía.

Lamentando el aislamiento, Ejti Stih sostuvo que existe una gran necesidad de diálogo entre los distintos artistas. Para ella el hecho de compartir con otros su trabajo es fundamental, y esto lo aprendió con las experiencias de la Bienal de Sao Paulo de 1994 (en la que participó junto a Sol Mateo y Roberto Valcárcel) y de una exposición conjunta en Santiago de Chile[23]. La participación en estas exposiciones fue

> ... para mi como una lección y una experiencia hermosísima poder estar ahí compartiendo todo; fue impagable. Cuando uno está en el sitio, aparte del compañerismo, de lo bonito de la experiencia, siempre se habla sobre lo que uno hace, entonces estar junto a tus colegas me parece la mejor cosa que pueda haber. Fue realmente encontrar amigos, repensar lo que hago. ... No se trata de que trabajemos juntos, sino de poder compartir y ver cómo los otros llevan la misma carga de ser artistas. Además, estar junto a personas que hacen cosas distintas me parece lindísimo.

Para Fabricio Lara como para Gastón Ugalde es difícil lograr un vínculo entre los pintores; sin embargo habría que hacer un esfuerzo "por pensar más, teorizar más, juntarse más" para poder compartir entre quienes están dentro de la misma actividad. Ugalde sostiene además que los artistas deberían realizar más actos artísticos efímeros, *tomarse* las calles de la ciudad, hacerse notar y difundir la expresión artística. Este estilo masivo y espontáneo del arte se habría abandonado.

---

23 Exposición realizada durante 1996 de la cual participaron, además de los tres pintores ya mencionados, Guiomar Mesa, Gastón Ugalde, Fernando Rodríguez Casas y Keiko González.

Edgar Arandia subrayó que cuando sobrevino el golpe del General Hugo Banzer Suarez (en agosto de 1971) una parte de quienes integraban un grupo de artistas e intelectuales llamado *Círculo 70* se politizó, mientras que otra parte sostenía que el arte no debía identificarse con el testimonio histórico. Así fue que se produjo una escisión que finalmente derivó en la creación de *Los Beneméritos de la Utopía*, grupo que actualmente existe pero que, sin embargo, carece de presencia por el aislamiento mencionado anteriormente.

De acuerdo con estas ideas, los artistas parecen vivir una tensión entre una tendencia a la fragmentación y al aislamiento social y una tendencia a la constitución de un movimiento cultural de carácter simbólico-expresivo; esta última estaría más ligada a una utopía que a un proyecto concreto y conciente que no existe. Por un lado, los artistas parecen estar frente a una situación de segmentación funcional: no hablan, no dialogan, parece ser una *tribu* segmentada. Pero, por el otro, el deseo expresado de dialogar y compartir lo que están haciendo, así como la nostalgia de una interacción más periódica y que se traduzca en prácticas artísticas concretas, parece constituir un horizonte utópico. ¿Se tratará de la posibilidad de formar un grupo con *rasgos* de movimiento cultural simbólico-expresivo o simplemente de la formulación de *buenas intenciones* pero que en verdad –en el ensimismamiento que viven y profundiza el individualismo de los artistas– no representa un proyecto?

8. Una mirada "externa": el diagnóstico de los especialistas

Con el fin de contrarrestar las opiniones de los artistas y de confrontar ideas e hipótesis planteadas en este trabajo, se realizaron entrevistas a cuatro especialistas, que si bien no abordaron exactamente los mismos temas, opinaron desde sus ámbitos de conocimiento sobre el momento actual de la pintura en Bolivia. Ellos fueron Teresa Gisbert, Pedro Querejazu, Juan Pita y Gérard Teulière.

Para Pedro Querejazu la pintura hoy está viviendo un *momento de confusión por falta de referentes*, debido

> ... en parte al fenómeno de fin de las ideologías. Antes había ideologías; podías estar en contra o no, pero había una ruta, uno o varios temas, pero

> troncales. Eso ha desaparecido. Sin embargo, surgen propuestas sumamente interesantes dentro de este fenómeno aparentemente confuso y sin rumbo. ... Empero, yo creo que precisamente por toda esa confusión es uno de los momentos más ricos del arte boliviano. Sólo que habrá que ver cómo se decantan las cosas, no necesariamente hacia dónde.

Desde su perspectiva, a diferencia de la tendencia del 52, ampliamente extendida y muy influyente durante muchos años, existiría hoy una especie de *orfandad de temas*, que también se vincularía a la ausencia de referentes característica de la postmodernidad. Otra manifestación del mismo fenómeno postmoderno sería la

> ... inmediatez en lo que se está haciendo; en la medida en que hay carencia de proyectos ideológicos globales, e incluso hay una ausencia de proyectos ideológicos individuales, entonces hay un inmediatismo en las propuestas artísticas; es decir, se trata de un arte de circunstancia. Hay que ir a la Bienal, entonces hacemos un arte para la Bienal; hay que ir a Chile, entonces hacemos un arte para Chile. Claro, cada artista mantiene una línea, evidentemente; pero los impulsos son por motivaciones circunstanciales más que por motivaciones internas.

Otra de las características del arte boliviano hoy sería la distancia con el ámbito internacional:

> Creo que el arte boliviano en general no quiere ser universal. Una de las constataciones de lo postmoderno es el ser de periferia; es decir, lo postmoderno da validez a lo periférico. ... Pero al mismo tiempo, otra de sus peculiaridades es que rechaza, por omisión, las periferias. [Siendo Bolivia] un país periférico, sin peso específico en el concierto internacional, su arte tampoco lo tiene, porque hay una relación directa entre una cosa y la otra, lo cual no quiere decir que el arte boliviano sea menos válido que los otros, pero no tiene peso específico dentro del concierto internacional. ... Al mismo tiempo hay una marcada tendencia –y esto es constante en el arte boliviano– de mirarse a sí mismo y no mirar a los demás. Entonces, es un arte de no diálogo. Yo creo que esto se manifiesta en toda la realidad boliviana contemporánea: la realidad boliviana es de no diálogo en todo nivel. ... Hay una ausencia de diálogo o, más grave aún, de capacidad de diálogo.

En tal sentido, la falta de crítica se debería a que

> ... a los propios artistas no les interesa que haya crítica, pese a que se lamentan constantemente de la falta de crítica. ... Hay un temor innato en todos los artistas bolivianos a confrontarse internacionalmente con otros, lo cual es un temor falso porque, visto lo que se produce en el arte boliviano, su nivel es equivalente al de otros países; simplemente lo que falta es lo que los futbolistas llaman el "roce internacional". ... La ausencia de diálogo hace que los artistas

> evadan ese roce, que se ensimismen. Hay, indudablemente, artistas que creen que debemos ir a un diálogo internacional, y la mayor parte de ellos es de la generación joven y se ha formado afuera, pero este medio es muy absorbente y los va sofocando. ... La tendencia general es más centrípeta que centrífuga.

Por su parte, Juan Pita define el momento actual del arte en Bolivia como de expresión de la *ruptura generacional* con la tendencia nacionalista del 52: "Los nuevos pintores y escultores se han incorporado a la plástica nacional con más rupturas que transiciones, aunque éstas hayan sido inconscientes"[24]. Así, las nuevas tendencias se caracterizarían por una visión más moderna que toma al arte occidental como referente:

> Son unas tendencias que tienen mucho que ver con la visión de modernidad; y esa visión –en su ámbito más sofisticado– está expresada a través de unas corrientes ligadas a las norteamericanas. Por supuesto, eso no excluye que haya ámbitos nacionales, instituciones propias, que son vehículo o cauce para un "se produce desde aquí"; sin embargo, hay una tendencia que ha elegido lenguajes más asimilables, a diferencia de años anteriores en los que se tenía una visión más nacionalista y política que en estos días.

Teresa Gisbert coincide con Pita en cuanto a que la pintura surgida desde fines de los 70 es de ruptura con la tendencia del 52: "es una pintura que rompe con la tradición; se acabó el 52, se acabaron los indios, las revoluciones; se acabó esa temática". Contrariamente a una de las ideas sostenidas en este trabajo, para Gisbert el carácter innovador y diverso de la pintura de esa nueva generación de pintores no estaría ligado a la reconquista de la democracia en tanto recuperación de un ámbito de mayor tolerancia y aceptación de diversas propuestas, pues

> no expresa un problema propiamente democrático, sino sobre todo un problema económico; por eso yo la llamé la "Generación 21060", donde todo se paga, todo se impone, todo es impuesto.

Dos temas que aparecieron como claves para la lectura de la pintura actual fueron el de la *presencia de los mitos* y el del *diálogo con el estilo barroco andino y la referencia al tema religioso.*

---

24 Pita, 1996:1. Y agrega: "Pero la diferencia generacional no es la única. La multitud de direcciones que ofrece el modelo occidental, hoy quizá más compartimentado y abierto que nunca, unido a la disolución de las funciones rituales, espirituales, iniciáticas, nacionalistas, testimoniales y sociales propias de la historia del arte boliviano, hacen que las propuestas no coincidan en dirección alguna".

Para Gérard Teulière

> ... existe un trasfondo mítico que aparece constantemente, aunque a veces quizá no de manera evidente; sin embargo, se pueden encontrar temas [en la pintura boliviana actual] que se relacionan a veces con la cultura andina, pero a veces con otras culturas, otras religiones u otras mitologías,

porque en Bolivia el pensamiento mítico impregnaría la vida cotidiana y eso se expresaría en la pintura. Sus estudios sobre pintura boliviana intentaron mostrar que "formas que existían en la India lejana pasaron a Occidente y de Occidente acá", basándose en la tesis de que existe "un trasfondo arquetípico universal que se traduce [en la pintura de Bolivia] en algunos símbolos [culturales] determinados y en otros que son más generales". Este investigador

> ... no diría que la pintura expresa el mito, sino que el mito utiliza a la pintura para darse a conocer; porque el mito en el fondo no es una historia, sino una puesta en relato de estructuras antropológicas del ser humano, estructuras que pueden expresarse de diversas formas (epopeyas, poesía, relatos); pero como estamos acostumbrados a concebir el mito como un relato, como una secuencia ordenada y como una concatenación de elementos, tuve que ver la forma de analizar cómo el mito podía expresarse en forma visual, es decir, a través de lo espontáneo que es la imagen.

Para Pedro Querejazu, la presencia de los mitos en la pintura está asociada a la imposibilidad de los seres humanos de vivir sin ellos. Los mitos serían construcciones artificiales que dan explicaciones de un tipo diferente al científico y que constituyen paradigmas: "el mito al mismo tiempo genera un paradigma y se convierte en un símbolo colectivo que es comprensible por todos". Por otra parte, el diálogo actual de la pintura con el estilo barroco sería una

> ... tendencia retro del postmodernismo; ... además es típico arte de fin de siglo y típico arte de crisis ...: la ausencia de perspectivas o de objetivos claros te obliga a mirar hacia atrás para saber dónde estás o hacia dónde vas. Parte de esa tendencia retro se manifiesta aquí en el ancestralismo, es decir, en la referencia a un mundo prehispánico que se idealiza. ... [Empero,] con mayor claridad se da la referencia al barroco, adquiriendo una preeminencia insospechada dentro de la lectura del pasado boliviano que hace 20 años no se tenía. ... Hay una recuperación de un mundo cuyo conocimiento en términos históricos hace increíblemente enriquecedor y comprensible la realidad actual[25]. Es una de las tendencias quizá más moralistas de la historia: aprender

25 Esta idea se asocia a la noción de modernidad de Habermas recuperada en nota Nº 12 de este Apéndice.

> del pasado; sólo si entiendes el pasado entiendes lo que te está pasando ahora y probablemente tu rumbo futuro. El redescubrir el mundo colonial es sumamente importante en términos de entendernos ahora, aunque creo que todavía hay un grave vacío que es entender el siglo XIX. ... Ahora bien, en el fenómeno del arte boliviano se han puesto de moda ciertos elementos que de pronto, siendo globales como el barroco, son específicamente bolivianos o, si quieres, surandinos ...: las Madonas triangulares, los arcángeles como símbolos sincréticos, los cuadros de postrimerías y los triunfos, pero como estos últimos son más complejos, la tendencia retro se ha focalizado en los arcángeles y las Madonas.

Así, la recurrencia y mirada al barroco, por un lado, constituiría un vínculo entre lo particular y lo universal[26] y, por otro, sería un vehículo que permitiría comprender el presente y proyectar el futuro partiendo de un diálogo con el pasado.

Para Juan Pita, el recurso al lenguaje barroco se comprende en la medida en que es más accesible que

> ... la otra herencia simbólica-mítica de las otras culturas no compartidas ...; y para estos pintores es más fácil porque en el ámbito social en el que se mueven el lenguaje cristiano es más [aceptado]; entonces, al buscar fuerza, buscan recursos simbólicos que estén en un inconsciente colectivo. Además, creo que en La Paz siempre ha habido una tendencia que considero sado-masoquista, muy barroca, de recrearse en un misterio doliente. Me parece que es algo muy propio de La Paz y en la tradición cristiana estos artistas encuentran en su bagaje recursos simbólicos y míticos muy fuertes. La religión siempre ha incidido de manera muy fuerte en la conciencia de la gente y [en momentos, como el actual, en que todo cambia] es muy difícil encontrar referentes y lo que menos cambia en la mentalidad de la gente es el referente religioso, teológico. La imagen es lo más fuerte culturalmente, y cuando mueves la imagen de Dios estás moviendo la cultura entera.

Para este historiador del arte, entonces, la mirada al barroco tendría que ver, por un lado, con un acercamiento a lo occidental más que a lo andino por la incapacidad de los pintores de recurrir a elementos de culturas originarias que les serían más ajenas y, por otro, con una referencia de carácter conservador, pues acudir a un arte

---

26 El especialista argumenta, "En la tendencia retro, ¿cuál es tu paradigma del pasado? Eso que de pronto es reconocido como una obra increíblemente maravillosa y que además tiene una identidad específicamente boliviana, ... reconociendo lo genuino de un arte barroco que hasta hace poco se victimó como arte de colonia".

cristiano, en momentos cambiantes en los que se pierden de vista otras referencias, plantearía el intento de asegurarse un *lugar*, de encontrar que algo no cambia. Sin embargo, también es posible mirar de manera crítica el barroco (visión asumida por varios pintores) lo cual implicaría, por el contrario, remover esos referentes religiosos más difíciles de cambiar. Por otra parte, la apelación al barroco expresaría ese rasgo doliente típico de la cultura andina[27].

Para Gérard Teulière, pintores que abordan directamente el tema religioso son Marcelo Suaznábar, Sol Mateo y Guiomar Mesa:

> ... Suaznábar utiliza un lenguaje *naïf* para expresar un pensamiento religioso profundo que a él lo representa: la vuelta al paraíso, el cataclismo, en fin, todos los temas que también existen en la cultura andina o en la cultura cristiana. A la inversa, Sol Mateo utiliza una temática sagrada para demoler lo sagrado completamente, para cotejar lo sagrado con la realidad y para mostrar que son supercherías y supersticiones. Entonces sí hay un retorno. ... También Guiomar Mesa en la medida en que hace retornar al mito, expresado [en su pintura] voluntariamente en forma clara y nítida, aunque lo más interesante es lo que aparece tangencialmente, lateralmente.

En síntesis, si bien habría propuestas interesantes, entre ellas la relectura del estilo barroco, la tendencia a una vuelta sobre lo religioso y la presencia del mito en la pintura actual, los especialistas consultados tienen en general una perspectiva crítica de la situación actual de la pintura, signada fundamentalmente por el fenómeno del postmodernismo que en Bolivia adquiere rasgos particulares. En tal sentido, algunas líneas de esta tendencia filosófica y estética profundizarían características negativas para el arte, como por ejemplo la resistencia en algunos artistas –mencionada por Querejazu– a mirar hacia afuera, subrayando el carácter periférico de Bolivia y su arte; mientras que otras indicarían caminos positivos, como la posibilidad de mirar al pasado barroco y colonial para intentar complejizar la comprensión del presente. Sin embargo, esa mirada también podría comprenderse como un gesto conservador a través del cual se intentaría dar consistencia y permanencia a un referente (religioso-cristiano) ante la turbulencia que implican los cambios de época por los que se está atravesando.

---

27 Por ejemplo, "la obra de Sol Mateo es sangrante, doliente, es ese masoquismo del que hablaba antes; es el regodeo en lo doliente", continúa Juan Pita.

APÉNDICE DOS

Hacia una mirada sociológica del mercado de la pintura contemporánea

El mercado suprime a la imaginación: es la muerte del espíritu. El mecenas obtuso o inteligente, el burgués sensible o grosero, el Estado, el Partido y la Iglesia eran, y son, patrones difíciles y que no siempre han mostrado buen gusto. El mercado no tiene ni siquiera mal gusto. Es impersonal; es un mecanismo que transforma en objetos a las obras y a los objetos en valores de cambio: los cuadros son acciones, cheques al portador. Los Estados y las Iglesias exigían que el artista sirviese a su causa y legislaban sobre su moral, su estética y sus intenciones. Sabían que las obras humanas poseen un significado y que, por eso, podían perforar todas las ortodoxias. Para el mercado las obras sólo tienen precio y, así, no impone ninguna estética, ninguna moral. El mercado no tiene principios; tampoco preferencias: acepta todas las obras, todos los estilos. No se trata de una imposición. El mercado no tiene voluntad: es un proceso ciego cuya esencia es la circulación de objetos que el precio vuelve homogéneos. En virtud del principio que lo mueve, el mercado suprime automáticamente toda significación: lo que define a las obras no es lo que dicen sino lo que cuestan. Por la circulación ... se transforman las obras, que son los signos de los hombres (sus preguntas, sus afirmaciones, sus dudas y negaciones) en cosas no significantes. La anulación de la voluntad de significar hace del artista un ser insignificante.

Octavio Paz

Cuando se menciona el tema del mercado del arte suele aparecer una cierta idea de *prostitución* de los artistas que crearían su obra en función del gusto generalizado, de la demanda del mercado; y como quienes tienen acceso al mercado del arte son personas con un nivel económico medio-alto, entonces las obras reflejarían el gusto de ese sector socio-económico y el arte se elitizaría por completo. Por otra parte, desde una perspectiva mistificadora, el tema se asocia a una especie de abandono de la *pureza* artística, del arte comprendido como una actividad genuina que al entrar en los circuitos comerciales perdería su aura espiritual.

Planteamos aquí la radicalidad de ambas ideas: ni el mercado condiciona completamente al arte ni éste es por completo una actividad espiritual pura. Una discusión general sobre las formas de distribución y consumo de los bienes estéticos (que tienen un gran valor simbólico) constituirá el primer acápite de este apéndice para poder contar con instrumentos de análisis, desde una perspectiva sociológica, del mercado de la pintura en Bolivia. Cabe aclarar que se presenta una aproximación al mercado del arte paceño únicamente por ser La Paz el principal centro de manifestaciones artísticas. Quizás, tomando en cuenta esta delimitación, habría que añadir que si bien cada ciudad probablemente se diferencie en términos de oferta y demanda de mercado, ninguna otra posee la cantidad de galerías comerciales y salas como la de La Paz. Al concentrarse en esta ciudad los principales distribuidores de obras de arte pensamos que sería posible hacer una ampliación del mercado del arte paceño al boliviano; sin embargo, cabe advertir sobre las especificidades de cada ciudad, no tratadas en este trabajo.

En tal sentido, nos interesaremos por caracterizar el mercado paceño y por exponer las ideas que los galeristas, los coleccionistas y los propios pintores tienen acerca del mismo. Para terminar, plantearemos algunos comentarios.

1. Algunas palabras acerca del mercado del arte

La importancia fundamental de la institución del arte radica en que define qué se inserta dentro del concepto de arte y qué queda excluído de él[1]. Es decir, quién determina hoy si una obra es artística o no, a partir de qué criterios y cómo se construyen los mismos.

Hasta el siglo XVIII el arte se vinculaba a la Iglesia o a los poderes políticos y aristocráticos. Con la profundización de los procesos de secularización, la pérdida de fe en un poder omnicomprensivo religioso y la *entrada triunfal* de la razón como instrumento capaz de permitir la plena autonomía humana, el arte se separa de la esfera

1 Este complejo tema ha sido tratado especialmente por Bürger, 1981 y 1990.

religiosa y adquiere autonomía. Sin embargo, se trataría de una autonomía limitada, pues el hombre moderno se ve *tironeado*, por un lado, por la independencia de poderes sobrenaturales que le dió la razón pero, por el otro, por la imposibilidad de escaparse de la alienación de la sociedad moderna. Según Bürger, ésta sería la paradoja de la modernidad (imposible de resolver) que enfrenta la esfera del arte; así, el arte se vuelve una utopía de la autonomía y libertad humanas, utopía de la cual no puede substraerse y que, en tanto tal, nunca será cumplida:

> El arte es la unidad del sujeto con el objeto, del intelecto con los sentidos y aún así, eso es exactamente lo que no puede ser, puesto que la alienación es la condición fundamental de la vida moderna. En una palabra, el arte en la modernidad está perpetuamente enfrentándose a las condiciones de su imposibilidad. (Bürger, 1990:118.)

Cuando el arte se vuelve concientemente autónomo –dentro de la relatividad aludida– debe ser capaz de mantener esa autonomía a través de un *auto-mantenimiento* económico que le permita sostener esa libertad. En tal sentido, el rol que empieza a cumplir el mercado del arte se vuelve fundamental para la sobrevivencia de los artistas, los cuales comienzan a depender del gusto de quienes tienen capacidad para adquirir obras de arte. Así, paradójicamente, sería la misma autonomía del arte la que originaría una nueva dependencia de los artistas, poniendo en cuestionamiento el carácter crítico del arte moderno. Este es uno de los aspectos que critica el postmodernismo, junto con la evidencia de los límites transformadores del arte, una vez que éste se volvió objeto de consumo y se difuminó en la sociedad[2].

En Europa, la relación entre arte y mercado con la proliferación de intermediarios, *marchands*[3], museos y galerías de arte, comienza

2 La difusión del arte en la sociedad de consumo lo habría convertido en puro valor de cambio, perdiendo su valor de uso: "a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las necesidades a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra". (Lyotard, 1989:160.)

3 *Marchand*: palabra francesa que hace referencia a la persona que comercia con cuadros y otras obras de arte.

en la segunda mitad del siglo XIX; en América Latina a partir de los años 1940/50.

Con su mercantilización el arte se vuelve cada vez más dependiente de los gustos de quienes tienen acceso a ese mercado particular de bienes simbólicos. Las obras de arte, según Octavio Paz, quedan transformadas en valores de cambio que valen en tanto tienen un precio y no por su significación.

Sin hacer una historia de la evolución del mercado del arte internacional, es preciso mencionar que sobre todo a partir de la segunda mitad de este siglo la estimación de lo que es o no es arte y del valor que posee una obra ha ido dependiendo cada vez más de factores propios de un mercado de consumidores con características particulares, como, por ejemplo, el valor dado por el estatus o prestigio que comporta poseer una obra, el nombre que la firma, los medios masivos de comunicación con sus canales orientados a favorecer a algunos artistas en desmedro de otros. Como sostiene García Canclini:

> Si bien la influencia en el juicio estético de demandas ajenas al campo es visible a lo largo de la modernidad, desde mediados de este siglo los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico –museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales– se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo. (García Canclini, 1989:55.)

Así, la definición de la obra como *obra de arte* y la estimación de su valor dependerían cada vez más de lo que hoy en día es la *institución del arte* que, por una parte, impondría un punto de vista sobre lo que da o no prestigio y, por otra, mistificaría la imagen del artista haciéndolo aparecer como *genio*. Según Acha, esto sería un resultado ideológico de la mercantilización de los bienes estéticos:

> ... la fetichización de las obras en una mezcla de elevados precios y de dones divinos; la mistificación de los conceptos básicos de arte, al difundir medias verdades, reducciones y falacias; y la *vedettización* de los artistas, atribuyéndoles dones sobrenaturales. (Acha, 1994:26.)

En esta caracterización del arte tiene un rol fundamental el mercado internacional en el que compiten las grandes galerías comerciales, las cuales destacan el nombre del autor incluso sobre la calidad de la obra; es decir, probablemente, la obra de miles de artis-

tas posea alta calidad para competir en el mercado internacional del arte, sin embargo muy pocos artistas llegan a él, pues para ello deben consagrarse. Pero la pregunta sería ¿quién, sino la misma institución, tiene la capacidad de consagrarlos[4]? En tal sentido, la institución del arte apela a instrumentos tales como la crítica, las bienales, los concursos, la publicidad, que son los que determinan qué pintor vale más que otro, qué estilo es más innovador, en fin, qué es arte y qué no.

La propia dinámica del mercado del arte ha ampliado su llegada a un público cada vez mayor, tanto a través de técnicas publicitarias, que subrayan el prestigio y la distinción que puede comportar poseer una obra, cuanto por la inversión económica que puede constituir adquirir la misma. Por lo tanto, más allá del deleite o del gusto por el arte que pueden tener los coleccionistas y compradores en general, quienes adquieren arte se mueven entre estos dos rasgos específicos de este mercado: inversión y distinción o estatus.

En este último sentido, el consumo de bienes artísticos se inscribe en el contexto más amplio del consumo de bienes culturales en general, que se orienta por una determinada voluntad de *distinción social*, en términos de Bourdieu. Las obras de arte, y todos los *rituales* que se realizan en torno a su venta (inauguraciones de exposiciones, remates, publicidad), constituyen un capital simbólico que implica posiciones de poder y demarca distancias sociales, económicas y culturales. Las posibilidades de acceso a ciertos bienes simbólicos son desiguales y por tanto reflejan *estrategias de distinción* de los distintos sectores y clases en el campo cultural. Cabe agregar que los bienes culturales poseen una clasificación jerárquica: la pintura, la escultura, la música clásica, ocupan espacios elevados en ella, a diferencia, por ejemplo, de las artesanías o de la música popular. Empero, al interior de los distintos ámbitos culturales existe también una dife-

---

4 "Imaginemos que los expertos demuestran que *Los girasoles*, recientemente vendido en una suma astronómica, en realidad no haya sido hecho por Van Gogh. El cuadro perdería de inmediato la mayor parte de su valor, aunque la calidad de la pintura no se hubiese alterado ni en lo más mínimo. De este modo, aún como sujeto de la más insana especulación, el cuadro no es puro valor de cambio, pero sí se demuestra que depende de los procesos de canonización emprendidos por la institución del arte en la creación de jerarquías y, sobre todo, del supuesto de que sólo el genio artístico es capaz de crear valores que ninguna otra rama de la actividad humana puede igualar". (Bürger, 1990:113.)

renciación que se traduce en niveles de distinción. Por ejemplo, en la sociedad boliviana no da el mismo estatus poseer una pintura colonial que una de arte contemporáneo.

Ahora bien, existen distintos medios de distribución de los bienes estéticos: en primer lugar, el de las galerías comerciales que no sólo ofrecen la obra a la venta sino que también son intermediarias entre el trabajo del artista y el público para que éste pueda apreciar su obra; en segundo lugar, los museos, casas de la cultura, exposiciones bienales, revistas; en tercer lugar, el trabajo de críticos, historiadores, teóricos, museógrafos, a través del cual se generan nuevas necesidades estéticas. Cuando comienza a surgir el mercado de arte latinoamericano a mediados de este siglo, la crítica también toma auge, pero se trataría de una crítica que no llega a determinar la evolución del mercado porque, según Kalenberg (1974:78), "su método consiste en una generalización y copia desvaída de la crítica artística europea occidental o norteamericana contemporánea", adoptando sus valores.

A continuación se hará un breve análisis del tema del mercado paceño en particular poniendo atención específica al circuito comercial vía las galerías, pues los artistas considerados en este estudio exponen periódicamente su obra en ellas. Dentro de este circuito se incluyen, además, los remates, las ferias internacionales así como los artículos periodísticos relativos al arte y el lanzamiento de algún artista.

2. ¿Existe un mercado de la pintura en Bolivia?

2.1. Aspectos generales del mercado de la pintura en la ciudad de La Paz

En la ciudad de La Paz existen diez galerías comerciales[5], dos salas de exposición patrocinadas por la Honorable Alcaldía Municipal[6], más una serie de locales, como por ejemplo restaurantes, donde se expone obra de diferentes artistas. El número de salas de exposi-

5 Taipinquiri, Galería de la Fundación BHN, Nota, Galería de la Fundación EMUSA, Es-art, Galería de la Fundación Simón Patiño, Galería del Banco de Crédito, Centro Salar, Alternativa, Imagen.

6 La Sala "Cecilio Guzmán de Rojas" y la Sala del Museo Tambo Quirquincho.

ción que muestra la obra de artistas nacionales parece alto para una ciudad que cuenta con aproximadamente 720.000 habitantes, incluso cuando se compara con la cantidad de las salas de cine.

Entre las galerías, la Fundación EMUSA es la más antigua (fue creada en 1974); las demás surgieron durante los últimos diez años. El gran movimiento actual de las galerías de arte paceñas (cuyas salas tienen el cupo cubierto con cerca de dos años de anticipación) evidencia el gran movimiento pictórico nacional, pues las exposiciones son de artistas bolivianos siendo escasas las muestras de artistas extranjeros.

Las galerías paceñas tienen objetivos diferenciados que tenderían a satisfacer distintos nichos del mercado. Taipinquiri, por ejemplo, se interesa por mostrar sobre todo aquella obra que recupere de alguna manera las culturas originarias, sin competir con el arte más folclórico o telúrico que puede adquirirse en las plazas; es decir, pretende mostrar –según las palabras de su directora– la fuerza cultural mestiza como aspecto central de la identidad en Bolivia. Es-art, por su parte, intenta, además de vender, promover obras que no están dentro del gusto comercial para lo cual realiza otras actividades, como su servicio de marquería y su café. Otro de sus objetivos es llevar el arte boliviano al exterior, especialmente a Europa y Estados Unidos, lo que constituye un gran esfuerzo porque realizar exposiciones en otros países demanda una gran cantidad de dinero, que es muy difícil obtener. La galería de arte de la Fundación Cultural EMUSA se fundó con la idea de dar un espacio más amplio a las artes (en un inicio no comprendía únicamente la pintura y la escultura, sino también el teatro, el cine y la música) y sobre todo de apoyar a los artistas nacionales, lo que habría sido imposible sin el aporte económico permanente de la Fundación. No ser una galería comercial le ha permitido mostrar obra que no es vendible. Nota, por su parte, se ha dedicado sobre todo a la exposición de obras de pequeño formato y a la realización de actividades de marquería, asesoría y remates que contribuyen al sustento de la galería.

Según la opinión coincidente de sus directores, una característica de casi todas las galerías –salvo de aquéllas que son financiadas por Fundaciones– es que no pueden sostenerse únicamente con la

venta de obras. Tanto Taipinquiri como Nota y Es-art generan otras actividades que constituirían un verdadero apoyo al funcionamiento de la propia galería y les permitirían mostrar obras muy difíciles de vender en el mercado paceño. Por otra parte, Nota, por ejemplo, tiene muestras que, salvo escasas excepciones, son de pequeño formato, lo que también constituye un recurso para generar una venta mayor. En todo caso, como se verá más adelante, los galeristas coinciden en que el tamaño reducido del mercado dificulta la venta de obras de arte. La inexistencia de revistas promotoras y la falta de crítica –únicamente pueden leerse artículos de prensa en la sección cultural (y verse fotos en la sección social) cuando se inaugura una muestra– tampoco contribuyen a acercar la gente al arte.

Un capítulo aparte es el de la inauguración de exposiciones. En términos de Acha (1994) éstas constituyen un *ritual ideológico que transita caminos diferentes a los de la oferta y la demanda*, pues muchas veces se vuelve únicamente un acto social que, por un lado, avala al artista, lo legitima públicamente, y, por otro, se transforma en un lugar de encuentro de *gente de sociedad*, pues la mayoría de los invitados conforma un público que puede adquirir obra o, en todo caso, que puede promocionarla (periodistas, intelectuales, etc.); se trata, eso sí, de un público que da prestigio. La galería juega el rol de *presentadora oficial* del artista, por tanto, probablemente no querrá exponerse a presentar a un artista que no sea valorado por el público: mientras más renombrado sea aquél, mayor estatus logra la galería y a la inversa, lo que no significa que las galerías no asuman riesgos y realicen algunas exposiciones que puedan ser rechazadas por el público[7].

---

7 Acha (1994:24) añade: "El ritual de la inauguración o *vernissage* consiste en reunir el mayor número de público, artistas, periodistas, críticos, intelectuales y hombres de negocio y de sociedad. La razón es simple: se sobrentiende que ellos están dando su consenso a la calidad de las obras expuestas; es decir, ellos las prestigian. ... Contribuye poderosamente al éxito la publicidad desplegada antes y durante la exhibición. Hoy resulta indispensable atraer al público a la inauguración, a través de los medios masivos, así como a los intelectuales, críticos y periodistas mediante relaciones personales y las públicas que emprende el galerista. Papel decisivo desempeña la reputación de la galería o del expositor. En el catálogo aparece un prólogo que enaltece las obras exhibidas; todo depende del renombre del prologuista y el del expositor; hay interdependencia de celebridades. Estamos prácticamente en pleno mercado de prestigios que corporizan los medios masivos".

El prestigio del artista es un factor clave en el mercado del arte, en cuya construcción jugarían un rol fundamental los medios de comunicación así como la crítica y la publicidad. Asistir a la inauguración de la exposición de un artista prestigiado se vuelve un mecanismo generador de estatus, al tiempo que ratifica el prestigio del artista. Se trata entonces de un *mercado de prestigios* donde se confirman niveles de estatus mutuos: del artista y del público que asiste a la inauguración. Así, adquirir la obra de un artista prestigiado brinda de manera automática estatus social.

Otro de los mecanismos de difusión del arte en la ciudad es la existencia de *remates* que generalmente se producen a fin de año. Los remates habrían dado la posibilidad de acceder a la compra de obras de arte a un público más amplio, sobre todo de personas jóvenes; sin embargo, en los últimos años se habría ido notando una menor calidad de las mismas, pues los artistas interesados en penetrar el mercado envían obras de calidad, pero al no ser consagrados aún, el precio que el público está dispuesto a pagar es bajo, razón por la cual comienzan a enviar obras de menor calidad a los próximos remates. El problema para los pintores es que la subasta, en vez de ser un mecanismo de indagación acerca de cuánto está dispuesta a pagar la gente por su obra, se vuelve muchas veces un instrumento de *devaluación* de la misma, porque la gente va al remate pretendiendo adquirir obras al menor precio posible, lo que termina desvalorizando a los pintores que no tienen aún un nombre aprobado por la sociedad. Sin embargo, la otra cara de las subastas, según Norah Claros, es que, aunque las obras salgan a un bajo precio, "de todas maneras es una venta segura para el artista y además [quien adquiere la obra] es potencialmente un comprador o coleccionista del artista"[8].

Por otra parte, al igual que las inauguraciones, los remates constituyen un espacio de encuentro social y no sólo de aval a los pintores sino a las galerías que los promueven. La asistencia que logre una galería en su convocatoria a participar de una subasta indicará un cierto nivel de apoyo público a la misma. La galería por sí misma tiene un nombre que es prestigiado y da a la vez prestigio.

---

8 Esta galerista agrega que los remates navideños que comenzaron en EMUSA favorecían además el objetivo de que el artista, que no recibe aguinaldo por el tipo de trabajo que realiza, tuviera este aguinaldo simbólico a fin de año.

2.2. La opinión de los galeristas

Los galeristas entrevistados han sido: Norah Claros (Directora de la Galería de la Fundación EMUSA y de la Galería Nota), Denisse Osterman (Directora de la Galería Taipinquiri y Secretaria de Cultura de la Honorable Alcaldía Municipal de la ciudad de La Paz durante 1996, año en que se realizaron las entrevistas), Pedro Querejazu (Director de la Fundación BHN) y Patricia Tordoir (Directora de la Galería Es-art, ex Arte Unico).

Uno de los aspectos coincidentes entre galeristas, coleccionistas y algunos especialistas es que el mercado en Bolivia es muy pequeño, lo cual dificulta la valorización de las obras de arte. Pero además, a esto se sumaría una escasa capacidad de apreciación que se vuelca en un desinterés hacia el trabajo de los artistas. Es decir, por un lado existirían pocas personas con capacidad económica para adquirir obras de valor; por el otro, parte de esas personas no estaría interesada en el arte porque no tendría la capacidad suficiente de apreciarlo.

El arte casi siempre fue un producto social de escasa convocatoria y de consumo elitista; sin embargo, como se sostuvo anteriormente, esto habría ido cambiando hacia mediados de este siglo a partir de la extensión de la publicidad, la proliferación de medios de comunicación y la llegada más amplia de la educación. En Bolivia, como en México, el muralismo habría también acercado el arte a la gente. Sin embargo, una cosa es extender la llegada al arte y otra es agrandar la lista de compradores; en este último caso, el arte sigue siendo un producto de carácter elitista.

La mayoría de los galeristas sostiene que hay quienes podrían comprar arte pero no tienen la capacidad para valorar el trabajo artístico y a sus autores. Según Patricia Tordoir, para la mayoría de las personas el arte es decoración, por tanto se necesitaría educar a la gente, especialmente a los jóvenes, para que puedan interpretarlo y valorarlo. Sin embargo, sí se compra y valoriza arte del período colonial, entonces pareciera que el desinterés se orienta más específicamente al arte contemporáneo. ¿Significa esto que, a diferencia del colonial, el arte contemporáneo no es visto como inver-

sión? Cabe destacar, sin embargo, que existen excepciones entre los pintores contemporáneos tomados en este estudio, pues algunos de ellos venden a precios elevados en comparación con otros; probablemente este hecho se relacione con una cierta consagración de esos artistas en el exterior.

Norah Claros sostiene que en el último tiempo se ha ampliado el mercado a compradores jóvenes, lo que una generación atrás habría sido impensable, fenómeno constatado también por Patricia Tordoir[9]. La adquisición de obra de arte por parte de personas jóvenes se habría debido a dos factores económicos importantes: en primer lugar, las galerías de arte venden a crédito, es decir, existe una forma elástica de comprar; en segundo lugar, los remates han posibilitado la salida de obras a precios más bajos que en las exposiciones de los artistas. Por otra parte, Claros sostiene que si bien hay un núcleo de gente que compra por estatus y decoración, en general la gente compra porque la obra le impacta, le gusta.

Para Denisse Osterman "es imposible lucrar con el arte, pues el mercado es muy pequeño [y entonces] habría que llegar a un mercado internacional lo cual implica mucha inversión". Osterman coincide con Tordoir y Claros en que para gran parte de las personas que puede adquirir obras de arte, el arte colonial tiene más valor que el contemporáneo porque

> si ha sobrevivido no quiere decir necesariamente que sea bueno, pero en general tiene un valor porque está expresando una época y hay grupos dentro de la sociedad de La Paz que realmente prefiere esa obra.

Al mismo tiempo, el hecho de que algunos pintores tengan éxito de ventas en sus exposiciones se relacionaría con su consagración nacional e internacional, por lo tanto la inversión estaría garantizada si se adquiere su obra, lo que no sucede con pintores que están empezando o con quienes no han adquirido gran renombre.

---

9 Sin embargo, esta última sostiene que al empeorar la situación económica en los últimos tres años, parte de estos jóvenes no sólo habría dejado de comprar sino que estaría queriendo vender lo que posee.

Por otra parte, quien adquiere una obra de arte contemporáneo sabe que está invirtiendo económicamente pero que probablemente, en el contexto del actual mercado, no acrecentará su patrimonio y que, además, si pretende vender la obra adquirida le resultará difícil por la propia dimensión del mercado que se ve fuertemente afectado por las coyunturas económicas del país.

La falta de crítica tampoco contribuye al crecimiento del mercado. Para Denisse Osterman

> Por el hecho mismo de que el mercado es pequeño, no ha emergido ese grupo de críticos que de alguna forma pueda fortalecer el arte nacional. En una sociedad donde no hay crítica, no hay crecimiento.

Pedro Querejazu agregó que, en general, a los propios pintores tampoco les interesa que haya crítica, a pesar de que se lamenten permanentemente, y esto se debería a un temor falso a compararse con otros artistas, sobre todo a nivel internacional[10].

Por otra parte, este especialista sostiene que es muy difícil hacer crecer el mercado porque

> la economía en general es muy chica y a esto se añade la educación que no está dirigida a sensibilizar a la gente al arte. [Además,] parte del fenómeno postmoderno actual es que la generación *yuppie* no cree en nada más que en sí misma, entonces no cree en el arte y tampoco compra arte. El mercado es muy chico y creo que por muchos esfuerzos que hagas ese mercado no va a crecer de manera sustancial. Por ejemplo, la gente joven compra, pero a medida que va saturando sus paredes deja de comprar. No hay mentalidad de colección o de coleccionistas.

Según Querejazu, en Bolivia contadas personas comprarían con un criterio específico (lo cual definiría al coleccionista), "los demás compran o porque es oportuno o porque es eventualmente *chic*, es decir, porque da estatus".

Al abordar el tema de los requisitos necesarios para que los pintores puedan exponer en una galería y de esa manera accedan al

10 Se trataría de un temor falso porque la producción artística boliviana tiene el nivel para competir internacionalmente.

circuito comercial, los galeristas coincidieron tanto en el factor *calidad del trabajo* (establecida por un comité directivo) como en el *auspicio económico* que los artistas deben conseguir. Para que un artista pueda exponer en una galería debe presentar una solicitud avalada por su obra y su *curriculum*. Por ejemplo, en la galería Taipinquiri se exige que los expositores hayan realizado al menos tres muestras individuales previamente, si bien existe un espacio para promover nuevos artistas a través de una muestra colectiva. Su directora, Denisse Osterman, sostiene que existe una gran diferencia entre exponer en una galería y exponer en una sala de la Municipalidad. Los artistas prefieren las galerías porque éstas

> ... ofrecen muchas comodidades para que la obra sea conocida, por ejemplo, las invitaciones, el catálogo o la inauguración, que la Casa de la Cultura no tiene por el factor presupuesto. La Casa de la Cultura da el salón y el artista tiene que hacer su propia invitación y sus catálogos; pasa a ser su problema. A la Casa de la Cultura le da lo mismo vender o no vender; pero a la galería le interesa que haya venta, porque de eso también vive; por eso la galería tiene que tener una selección de obras de muy buena calidad que se puedan vender, porque de otro modo quebraría. En la Casa de la Cultura lo que interesa es incentivar el arte, mostrar lo que se está haciendo. Pero como artista voy a querer [además de mostrar lo que hago] que mi obra se venda.

Sin embargo, la virtud de los salones desinteresados en la venta es que pueden exhibir obra no comercial; es decir, se trata de una instancia que permite que las obras no necesariamente vendibles sean vistas.

Habría dos modalidades para que los artistas expongan en galerías comerciales: por un lado, las galerías alquilan al artista el espacio, encargándose de los catálogos y de la promoción de la exposición; por otro lado, existe la modalidad de *artista exclusivo*, es decir, la galería se encarga de todos los gastos de la exposición a cambio de que el artista sólo trabaje con ella durante un tiempo determinado. Patricia Tordoir señala:

> Tenemos artistas con los cuales trabajamos, a quienes buscamos un auspicio para su catálogo y hacemos propaganda, [también intentamos enviarlos al exterior]; pero si ponemos todo el esfuerzo y todo el dinero para esto, entonces el artista no puede exponer en otras galerías de La Paz durante tres años, lo cual creo que es justo.

En cuanto a la determinación del precio de las obras, los galeristas pueden sugerir a los artistas pero son ellos quienes les dan un valor. Sin embargo, muchas veces el criterio que siguen es el de los precios que pone otro pintor, es decir, a partir de compararse con otros. Según Norah Claros,

> ... lo ideal es que el artista paulatinamente vaya aumentando el precio según la experiencia que tenga; cada dos exposiciones se supone que tiene que haber mejorado y puede permitirse aumentar el precio. Lo que no puede es bajar el precio. A nivel internacional el precio de un cuadro está en relación con su tamaño, se mide por centímetros, y también se toma en cuenta la época en que el artista realizó la obra.

Patricia Tordoir sostiene que los artistas deben entrar al mercado con precios bajos, pues el grupo de compradores es muy pequeño: "No puedes poner un valor de 10.000 cuando nadie quiere pagar 1.000". Coincide con Claros en cuanto a que los artistas fijan el precio en función del valor que pusieron otros artistas a su obra.

Finalmente, un tema interesante para la promoción del arte es el de los concursos. Tanto la galería de la Fundación BHN, como la de la Fundación Cultural EMUSA y Arte Unico (actualmente Es-art) han realizado concursos nacionales de dibujo, de acuarela, de grabado, de pequeño formato. La idea es atraer a artistas a los cuales les resulta difícil insertarse en el medio comercial. En general, estos concursos están abiertos a todo aquel que quiera participar, respetando los requisitos básicos. Estos concursos tienen una amplia convocatoria y premios interesantes para los ganadores; sin embargo, el concurso más importante a nivel nacional es el "Pedro Domingo Murillo", organizado por la Honorable Alcaldía Municipal de la ciudad de La Paz, que no impone requisitos.

2.3. La opinión de los coleccionistas

Se ha consultado a Juan Azcui y a José Jorge Saavedra cómo veían el mercado del arte y cómo llegaron a ser coleccionistas. Hay que aclarar que el coleccionista se distingue del comprador de obra de arte porque posee ciertos criterios para comprar (épocas específicas de un pintor, obras claves de una serie), mientras que el comprador adquiere una obra porque le da estatus, porque la considera una

inversión o simplemente por el placer que le produjo. El coleccionista también compra obras altamente valoradas en el mercado, pero lo hace en base a criterios específicos.

Para José Jorge Saavedra, joven coleccionista, coleccionar obras de arte es una satisfacción puramente emocional y a la vez implica un gusto por el arte que, en su caso, se fue construyendo en el mismo proceso de volverse coleccionista.

Para formar su colección ha adquirido en primer lugar la obra que le gusta, pero también ha ido comprando obra de artistas destacados,

> ... porque este mercado tiene fallas, no es un mercado competitivo en el cual se destaca el mejor; entonces tratas de descubrir quién es quién. Por lo general [cuando compras una obra] lo que prima es que te guste, pero cuando estás poniendo tu dinero tampoco quieres que sea algo que no tenga calidad y aprendes a mirar una obra. Vas buscando, por ejemplo, una época del pintor que te interesa por la técnica, la textura, te vas especializando incluso en un mismo pintor una vez que has seleccionado a un grupo de pintores que son los que te interesan.

Adquiere las obras tanto en galerías comerciales como en los propios talleres de los pintores. Pero además,

> ... cuando entras al circuito de comprar cuadros, se te presentan ofertas de cuadros que son difíciles de conseguir, especialmente antiguos; hay una especie de mercado paralelo de gente que quiere vender cuadros. Entonces, como no existe un verdadero mercado de subastas, ni una venta de cuadros de colecciones privadas que quieran deshacerse de una o dos piezas que ya no les interesan, por lo general hay muchos intermediarios que te presentan novedades y tú compras. Por otra parte, cuando me he interesado mucho por un pintor, siempre he tratado de establecer una relación con él, he tratado de conocerlo y conocer más su arte y he tratado de comprarle un buen cuadro representativo que me guste mucho.

Juan Azcui coincide en cuanto a que compra lo que le gusta; no podría comprar algo que le disgustara porque se establece una relación de mucho apego con la obra. Sin embargo, existen criterios para poseer una colección, por ejemplo, épocas importantes de la producción de un artista; pero una verdadera colección implica poseer cuadros de todas las épocas de un mismo artista.

Según su opinión, las galerías de arte cumplen un rol fundamental; en primer lugar, son centros "difusores de arte a gente nueva que se interese, a gente joven". En este sentido, los remates navideños y las exposiciones de pequeño formato contribuyen a que los jóvenes puedan adquirir obras de arte. En segundo lugar, las galerías deberían "presentar nuevos artistas, estimular a artistas jóvenes a exponer".

En cuanto a la inversión que implicaría la compra de obras de arte, Saavedra considera que en el mercado nacional, a diferencia de lo que ocurre en el internacional, adquirir obras de arte no constituye una inversión económica,

> ... y no porque no valga [la obra] o no se valorice, sí tiene un valor artístico plástico histórico; el problema es que no existe un mercado en Bolivia y en la medida que éste no exista es muy difícil que la obra adquiera un valor. La razón por la cual las cosas suben de precio es porque hay poca oferta; lo que pasa con los artistas que se mueren es que ya no hay más oferta y lo que tienes se vuelve una rareza, y cuadros de temas muy especiales o de los que se hizo una serie muy pequeña deberían valer más que otros.

Sin embargo, uno no puede asegurarse que la obra adquirida valdrá más con el paso del tiempo porque, a su entender, no existe ni mercado interno ni externo de pintura boliviana. Incluso la obra de quienes sí se habrían valorizado con el tiempo, como la de María Luisa Pacheco o la de Marina Nuñez del Prado, es inaccesible para coleccionistas bolivianos, "entonces, igual estamos fuera de ese mercado, porque ¿quién te va a comprar una pieza de 200 o 300 mil dólares"?

El problema fundamental en su criterio es que el mercado es muy chico en Bolivia que, además, es un país muy pobre. La gente que compra arte en el mercado internacional intenta de ese modo mantener un patrimonio, pero "en Bolivia es muy difícil hacer líquido ese patrimonio, por lo tanto no existe un sector que compre arte como inversión". Otro aspecto que no contribuye al crecimiento del mercado del arte es la educación que no estaría destinada a interpretarlo y gustar de él. En tal sentido, uno de los defectos de las galerías en Bolivia sería que "en los últimos veinte años se han convertido en simples salas de exposición; no son realmente galerías de promoción y difusión". Asimismo, los organismos estatales y municipales dedicados a la difusión del arte (como la Secretaría de Educación, el Instituto Boliviano de Cultura o el Museo Nacional de Arte, la Casa de

la Cultura o el Museo Tambo Quirquincho) tampoco cumplirían plenamente su papel, dejando un vacío en este ámbito:

> Entonces tienes una población ajena al arte; nosotros no hemos hecho héroes de nuestros artistas, no les damos el valor que tienen, no necesariamente un valor monetario, sino un valor como vanguardia social que refleje el pensamiento, las necesidades de los jóvenes, los ideales, los sueños de una población.

El problema es que la demanda sólo se generaría en tanto la población pueda tener acceso a apreciar más el arte; es decir, obviamente la gran mayoría de las personas no podrá adquirir obras de arte por el alto nivel de pobreza del país. Sin embargo, hay gran cantidad de personas que podrían hacerlo y no lo hacen. Ellas deberían agrandar el mercado del arte; la cuestión sería que no habría una exposición *al* arte; las obras se encierran en galerías que no realizarían una efectiva labor de promoción artística y si a eso se le suma la débil tarea de los organismos estatales ligados al ámbito cultural, entonces el arte se vuelve cada vez más elitista, lo cual, por un lado, no contribuye a generar un mercado y, por el otro, refuerza las distancias sociales y culturales del país, porque las galerías no sólo deberían orientarse a vender, sino también a promover y difundir el arte, incluso porque esa tarea les generaría un beneficio económico indirecto si la sociedad en general aprendiera a apreciar mejor a sus artistas.

Juan Azcui coincide en que la adquisición de obra de arte no puede considerarse una inversión económica, al menos en el corto plazo:

> Yo siempre me he hecho a la idea de que cuando adquiero un cuadro ese cuadro se va a quedar conmigo toda la vida, que no lo voy a vender nunca, porque cuando uno quiere vender un cuadro nunca van a pagarle en el mercado lo que uno ha pagado. Yo creo que a la larga puede ser una inversión (me imagino que los La Placa de aquí a cincuenta años van a ser tan cotizados como son las obras de María Luisa Pacheco), pero a corto plazo definitivamente no.

A pesar de haber un lento crecimiento, el mercado del arte en Bolivia sigue siendo muy reducido. Por otra parte, persiste una idea decorativa del arte:

> Yo creo que el cuadro se compra como cuadro de mesa de comedor. Pero uno tiene que ver otras necesidades antes de comprar un cuadro; entonces depende mucho de la situación económica de la gente.

El mercado más amplio dentro de Bolivia sería el de la ciudad de La Paz; en su opinión, "si bien en Santa Cruz, por ejemplo, hay muy buenos artistas, no hay compradores". Eso también explicaría la existencia de más galerías en La Paz que en otras ciudades: "Es que las galerías de arte son el producto del mercado; si no hay en Santa Cruz es porque no deben dar como para autosostenerse".

2.4. La opinión de algunos pintores

Los artistas que abordaron el tema acordaron que en el país prácticamente no existe un mercado del arte de acuerdo a patrones internacionales.

Para Roberto Valcárcel

> ... el arte comercial es un arte que en todas partes se maneja como simple mercadería y como objeto de inversión. Hay inclusive una especie de bolsas de valores donde se manejan las obras de arte. Eso aquí, en Bolivia, no se da en lo absoluto. La gente que compra arte no puede invertir en eso porque el mercado es pobrísimo. Esa gente que compra arte se reduce a tres coleccionistas de buen gusto y de buena voluntad y nada más. No se puede hablar siquiera de una clase social que se interese por el arte en ese sentido. ... Pero además, los grandes mercados y los grandes remates internacionales y los circuitos de inversión artística generalmente se manejan con nombres así llamados "consagrados". Entonces cuando un país tiene artistas consagrados, de una valía irrefutable, se puede comenzar a invertir en ellos. Para que esto suceda tiene que haber todo un aparato de crítica e historia del arte que los consagre, cosa que en Bolivia no se da tampoco. ... En Bolivia no se da la posibilidad de que el arte se valore con el tiempo, entonces obviamente son pocos los coleccionistas que compran en términos de inversión[11].

Por tanto la posibilidad de que exista un mercado no reside únicamente en la oferta de los artistas y la demanda del público sino también en la existencia de un sistema de crítica y de historia del arte. En todo caso, esa demanda debería estimularse a través de la crítica, por ejemplo.

11 Pasaje de la entrevista realizada al pintor en el programa *De Cerca* conducido por el Licenciado Carlos Mesa, Canal 7, 20-5-96.

Para Gastón Ugalde, el hecho de que el artista tenga que ocuparse no sólo de producir y crear sino de vender su obra, obstaculiza la creación de un mercado. "El poder comercializar y vender tu obra se hace un trabajo totalmente individual". Sin embargo, si no existe mercado es porque

> ... de alguna manera la sociedad misma no lo ha creado, y esto ocurre porque no se le da al arte la importancia suficiente para generar una demanda importante. Muchas personas con dinero como para adquirir arte valorizan más al artesano o al carpintero que al pintor, al escultor o al artista.

Esto se debería a una carencia en la educación que se vuelca en una falta de apreciación del arte. Su proyecto es contrarrestar en parte esta tendencia promoviendo el grabado, que es un tipo de técnica más accesible al público que no dispone del dinero para comprar un óleo, por ejemplo. Es decir, no sólo se trataría de generar una demanda elitista sino de extender la llegada del arte a la gente.

Para Fabricio Lara en Bolivia existe un pequeño mercado del arte; los precios de las obras, comparados con los valores internacionales, son muy reducidos. En su entender quizás esto se deba a que hay

> ... poca publicidad hacia la gente y baja sensibilidad hacia la cultura, [porque si bien Bolivia es un país pequeño] existe gente, al margen de los conocidos compradores, que tiene posibilidades de adquirir obras de cualquier precio; pero es gente que no ha sido motivada en el mercado del arte, que no tiene esa sensibilidad. Muchas veces prefiere comprarse un juego de living importado que supera los 10.000 ó 15.000 dólares, y que cambia después de tres o cuatro años, a invertir en una obra de arte. Si ésta vale 10.000 dólares le parece mucho, pero hay obras de 1.000 dólares y menos que tampoco adquiere; le parece una pérdida de dinero. En Bolivia falta una mayor difusión cultural; en los medios de comunicación no hay un acercamiento de los artistas de nuestro país. [Esto no sólo sería producto de una falta de preocupación de las instituciones encargadas de la difusión y el desarrollo cultural sino también de] una falta de apreciación hacia uno mismo. El individuo boliviano no se aprecia, no se valora, es por eso que tampoco valora a sus artistas; es un no quererse a sí mismo.

3. Comentarios finales

Como se mencionó al principio del apéndice, el arte moderno estableció una relación de autonomía entre el artista y el *mundo*; es

decir, el artista dejó de depender de la Iglesia y de los poderes políticos, generando una relación crítica y conciente con su entorno económico, político, cultural. Sin embargo, esa autonomía es limitada: el artista debe sobrevivir y, cuando los poderes eclesial y político dejaron de determinar qué debía hacerse en arte, el mercado comenzó a tener una importancia vital para ellos. Por tanto, tal autonomía tiene límites concretos impuestos por la institución del arte (galerías, museos, revistas, críticos) que, al definir lo que entra bajo este concepto, consiguientemente da pautas de lo que es vendible o consumible en cuanto a arte.

En Bolivia el mercado del arte, y de la pintura en particular, es aún muy pequeño, y sus posibilidades de crecimiento son escasas, como sostienen tanto galeristas como coleccionistas y pintores. La debilidad de dicho mercado –según las diversas opiniones– se debería a la pobreza del país: al ser el mercado nacional frágil y pequeño, el mercado del arte también lo es, pues existiría una relación directa entre ambos. Otros creen que el problema radica más bien en una falta de sensibilidad de la gente debido a una carencia de educación en este sentido. La falta de una aparato de crítica, así como de revistas y programas especializados en este tema, no favorece el crecimiento del mercado. Por otra parte, la carencia de políticas culturales estatales y el desinterés empresarial en adquirir obra de arte o, más generalmente, en fomentar el desarrollo artístico y promover una expansión cultural, tampoco contribuyen a ampliar el mercado. En suma, se vuelve muy difícil hacer que el mercado crezca.

A esto habría que agregar una escasa valoración del arte nacional contemporáneo. Los coleccionistas compran en general la obra de pintores consagrados, mientras que los nuevos pintores hacen enormes esfuerzos para poder vender su trabajo. Las galerías, por su parte, no pueden vivir únicamente de la venta de arte y deben recurrir a otras actividades como marquería, asesoría, alquiler de espacios, negocios paralelos como el café de la galería Es-art.

Sin embargo, cuando se pregunta por la venta de arte colonial, las opiniones son coincidentes en cuanto a que se trata de un arte más vendible porque, aunque no esté asegurada la calidad de la obra,

el hecho de haber persistido en el tiempo le da de por sí un valor. Este rasgo del mercado del arte paceño evidencia la existencia de personas con capacidad adquisitiva suficiente para adquirir obras de mayor valor que las de arte contemporáneo, como son las coloniales, en las cuales invierte, mientras que no se interesa por aquél.

Ahora bien, ¿por qué no se valora el arte contemporáneo? Una posible respuesta sería que la inversión en arte colonial constituye una apuesta menos riesgosa en términos económicos que la inversión en arte contemporáneo. Pero además, este último no daría el prestigio que sí da el colonial. De otro modo no podría explicarse el éxito de ventas de las últimas exposiciones de pintores contemporáneos que tienen un reconocimiento en el exterior. En este sentido, pareciera que la institución del arte en Bolivia (galerías, museos, críticos) no tiene la suficiente fuerza como para promover el arte contemporáneo. Por otro lado, los procesos de internacionalización de los mercados probablemente tengan una repercusión en el mercado de la pintura contemporánea en Bolivia, ejemplo de ello serían los efectos de la consagración de algunos artistas en el exterior en el propio mercado boliviano. Sin embargo, probablemente la calidad del trabajo artístico prima sobre el aval externo, aunque ambos factores se vinculen estrechamente.

El estatus que da poseer una obra de arte constituye uno de los rasgos particulares de este mercado. Así, probablemente en el contexto de una fuerte tendencia tradicionalista-conservadora, poseer obras del período colonial brinde un gran prestigio a su propietario. Pero también es cierto que este tipo de obra constituye una inversión más segura que las de arte contemporáneo, siendo la inversión un rasgo definitorio del mercado del arte. Esto no quiere decir que los compradores de arte colonial no lo aprecien o gocen de él.

Otra respuesta que se sugiere, quizá más arriesgada, es que la clase media-alta y alta de la ciudad de La Paz, que es la que mayormente adquiere obras de arte, se rige por patrones conservadores que no contribuyen a la ampliación del mercado de arte moderno. Así, *poseer una obra de arte colonial daría la "ilusión", a cierto sector social, de que alguna vez perteneció a esa aristocracia colonial*. En todo caso, su mi-

rada al barroco (mirada que también realizan los pintores contemporáneos hoy, pero dando la posibilidad de otras significaciones que las conservadoras) parece intentar recuperar a través del arte un tiempo cada vez más lejano en términos culturales, marcando distancias irreconciliables y demostrando la fuerza de antiguas relaciones de poder expresadas a nivel simbólico.

En tal sentido, la falta de reconocimiento del arte contemporáneo radicaría en que éste no representaría las aspiraciones conservadoras de una parte de la clase media-alta de la sociedad paceña. Se trataría de una especie de *regresión* con toda la fuerza del conservadurismo tradicional. En el marco de la relación entre identidad y modernidad, éste sería un rasgo de un sector de la sociedad paceña que estaría reforzando la idea de una *identidad tradicionalista-aristocrática* con características regresivas a través de la *recuperación simbólica de un espíritu colonialista*. Se trataría, en fin, de la reafirmación simbólica de una identidad ya perdida. Dentro de este panorama puede comprenderse por qué pintores como Marcelo Suaznábar o Sol Mateo no logran insertar su obra en el mercado, a pesar de su alta calidad e incluso de su diálogo con el estilo barroco andino.

De acuerdo al análisis del mercado de arte moderno en la ciudad de La Paz es posible realizar un perfil de compradores que si bien, como toda tipología, tiende a esquematizar y por tanto a excluir a algunos compradores de obras de arte que no entrarían en ella, creemos que ayuda a comprender sus rasgos básicos, según se puede apreciar en el cuadro de la página que sigue[12].

12 Es preciso tener en cuenta que, como toda tipología, ésta es reduccionista y, por otra parte, que algunos distintos tipos de compradores pueden combinarse.

Tipología de los compradores de pintura en la ciudad de La Paz

TIPO DE COMPRADOR	RAZON POR LA QUE COMPRA OBRAS	TIPO DE PINTURA QUE ADQUIERE
COLECCIONISTA	Por deleite individual en base a criterios claramente definidos.	Epocas específicas u obras claves de pintores consagrados. Raramente compra obra de pintores jóvenes; espera ver su evolución.
OCASIONAL	Por el gusto que le provoca un cuadro determinado.	No tiene pintores específicos. Compra la obra que le impacta sin importar el nombre del pintor; puede interesarse por la obra de artistas jóvenes.
POR ESTATUS	Por el prestigio que da poseer la obra de un artista de moda o consagrado.	No compra obra de pintores jóvenes; compra el nombre del pintor.
JOVENES DE CLASE MEDIA-ALTA	Por decoración. Dejan de comprar cuando no tienen más espacio en su casa.	Generalmente compran obra de pintores de estatus, y sobre todo en remates.

En este contexto, la evolución del mercado de arte contemporáneo dependería de la situación económica general del país, de la internacionalización del propio arte boliviano contemporáneo y de una sensibilización mayor del público dispuesto a adquirir obra de arte. Sin embargo, para que exista esta mayor sensibilización debería promoverse una acción educativa desde sectores públicos y privados que incentiven a la población no tanto a adquirir (pues el mercado de arte en un país pequeño no tiene muchas posibilidades de acrecentarse) sino a "ver" el arte de sus artistas nacionales. Sin difusión se vuelve muy difícil lograr una mayor sensibilidad frente al arte; y en este campo, tanto las instituciones estatales como las privadas deberían cumplir un rol clave que, según el diagnóstico, no asumen.

Entrevistas[1]

Entrevista a Edgar Arandia, La Paz, 11-5-96.

Entrevista a Juan Azcui, La Paz, 25-1º-97.

Entrevista a Norah Claros, La Paz, 19-8-96.

Entrevista a Erika Ewel, La Paz, 20-8-96.

Entrevista a Teresa Gisbert, La Paz, 21-8-96.

Entrevista a Keiko González, La Paz, 1º-6-96.

Entrevista a Cecilia Lampo, La Paz, 18-5-96.

Entrevista a Fabricio Lara, La Paz, 15-5-96.

Entrevista a Patricia Mariaca, La Paz, 3-6-96.

Entrevista a Guiomar Mesa, La Paz, 4-6-96.

Entrevista a Denisse Osterman, La Paz, 15-8-96.

Entrevista a Juan Pita, Santa Cruz, 26-7-96.

Entrevista a René Poppe, La Paz, 23-10-96.

Entrevista a Pedro Querejazu, La Paz, 6-12-96.

Entrevista a Fernando Rodríguez Casas, Cochabamba, 11-7-96.

Entrevista a José Jorge Saavedra, La Paz, 22-11-96.

---

1 Las entrevistas a artistas, especialistas, galeristas y coleccionistas fueron realizadas por la autora y las asistentes de la investigación.

Entrevista a Alejandro Salazar, La Paz, 15-5-96.

Entrevista a Sol Mateo, Santa Cruz, 6-6-96.

Entrevista a Ejti Stih, Santa Cruz, 25-7-96.

Entrevista a Marcelo Suaznábar, La Paz, 21-6-96.

Entrevista a Gérard Teulière, La Paz, 14-8-96.

Entrevista a Patricia Tordoir, La Paz, 14-8-96.

Entrevista a Gastón Ugalde, La Paz, 4-6-96.

Entrevista a Roberto Valcárcel, Canal 7, Programa *De Cerca* conducido por el Licenciado Carlos Mesa, 20-5-96.

Entrevista a Roberto Valcárcel, Santa Cruz, 7-6-96.

Entrevista a Alejandro Zapata, La Paz, 9-5-96.

Bibliografía

ACHA Juan

1994 *Las actividades básicas de las artes plásticas.* Coyoacán: México.

ADORNO Theodor

1984 *Teoría estética.* Orbis: Buenos Aires.

ALBO Xavier, GREAVES Tomás y SANDOVAL Godofredo

1981 *Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. El paso a la ciudad.* CIPCA 20: La Paz.

ALBO Xavier, GREAVES Tomás y SANDOVAL Godofredo

1982 *Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. Una odisea: buscar «pega».* CIPCA 22: La Paz.

ALBO Xavier, GREAVES Tomás y SANDOVAL Godofredo

1987 *Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. Nuevos lazos con el campo.* CIPCA 29: La Paz.

ALBO Xavier y PREISWERK Matías

1986 *Los Señores del Gran Poder.* Centro de Teología Popular: La Paz.

ARCHONDO Rafael

1992 «El mestizaje; una bala enloquecida». En: *Autodeterminación 10*. La Paz.

ARNHEIM Rudolf

1976 *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura.* Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual: Barcelona.

ARNOLD Denise, JIMENEZ Domingo y YAPITA Juan de Dios
1992 *Hacia un orden andino de las cosas.* Hisbol/ILCA: La Paz.

AUMONT Jacques
1992 *La imagen*. Paidós: Barcelona.

BAPTISTA Mariano
1976 *Historia contemporánea de Bolivia. 1930-1976*. Gisbert: La Paz.

BARTHES Roland
1980 *S/Z*. Siglo XXI: México.

BARTHES Roland
1988 *Mitologías*. Siglo XXI: México.

BARTRA Roger
1987 *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo: México.

BAUDRILLARD Jean
1991 *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama: Barcelona.

BOURDIEU Pierre
1980 *Questions de sociologie*. Editions de Minuit: París.

BOURDIEU Pierre
1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Anagrama: Barcelona.

BOURDIEU Pierre, CHAMBOREDON Jean-Claude y PASSERON Jean-Claude
1968 *Le métier de sociologue*. Mouton-Bordas: París.

BRUNNER José Joaquín
1995 «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana». En: Reyna José Luis (Comp.), *América Latina a fines de siglo*. Fondo de Cultura Económica: México.

BÜRGER Peter
1981 «El significado de la vanguardia». En: Casullo Nicolás (Comp.), 1989, *El debate modernidad-postmodernidad.* Puntosur: Buenos Aires.

BÜRGER Peter
1990 «Aporías de la estética moderna». En: *Nueva Sociedad 116.* Caracas.

BÜRGER Peter
1992 «The Disappearance of Meaning: Essay at a Postmodern Reading of Michel Tournier, Botho Strauss and Peter Handke». En: Lash Scott y Friedman Jonathan (Eds.), *Modernity & Identity*. Blackwell: Cambridge, Massachusetts.

CALABRESE Omar
1987 *El lenguaje del arte.* Paidós: Barcelona.

CALABRESE Omar
1994 *Cómo se lee una obra de arte.* Cátedra: Madrid.

CALDERON Fernando
1982 *La política en las calles.* CERES: Cochabamba.

CALDERON Fernando
1991 «Memorias de un olvido. El muralismo boliviano». En: *Nueva Sociedad 116.* Caracas.

CALDERON Fernando, HOPENHAYN Martín y OTTONE Ernesto
1996 *Esa esquiva modernidad. Desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y el Caribe.* UNESCO/Nueva Sociedad: Caracas.

CAMPRA Rosalba
1982 *América Latina: la identidad y la máscara.* Siglo XXI: México.

CARRION Fernando (Ed.)
1989 *La investigación urbana en América Latina.* Ediciones Ciudad: Quito.

CASTEDO Leopoldo
1988 *Historia del arte iberoamericano.* Ed. Andrés Bello: Santiago de Chile.

CASTEDO Leopoldo
1989 «Bolivia en el contexto de la pintura latinoamericana». En: Romero Fernando y Querejazu Pedro (Eds.), *Pintura boliviana del siglo XX.* INBO: La Paz.

CASTORIADIS Cornelius
1975 *L'institution imaginaire de la société.* Editions du Seuil: París.

CLACSO
1987 *La modernidad en la encrucijada postmoderna.* CLACSO: Buenos Aires.

COMPAGNON Antoine
1990 *Las cinco paradojas de la modernidad.* Monte Avila: Caracas.

CHEVALIER Jean y GHEERBRANT Alain
1986 *Diccionario de los símbolos.* Herder: Barcelona.

DEBUS Mary y NOVELLI Porter
1988 *Manual para excelencia en la investigación mediante grupos focales.* Academy for Educational Development-University of Pensilvania Press: Pensilvania.

DE LA CROIX Horst y TANSEY Richard
1986 *Gardner's Through the Ages.* Harcourt Brace Jovanovich Publisher: San Diego.

DE MESA José y GISBERT Teresa
1988 «Arquitectura, pintura y escultura». En: Varios Autores, *Potosí.* Cia. Minera del Sur: Santiago de Chile.

DE MESA José y GISBERT Teresa
1992 *Sucre. Bolivia.* Fundación BHN / Libri Mundi / Mayr & Cabal Ltda.: Bogotá-Quito.

ECO Umberto
1994 *Signo*. Quinto Centenario: Bogotá.

ELIADE Mircea
1964 *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Madrid.

ESCOBAR Arturo y ALVAREZ Sonia (Eds.)
1992 *The Making of Social Movements in Latin America. Identity, Strategy and Democracy*. Westview Press: Oxford.

EWEL Erika
1996 «*La diosa blanca*, una experiencia personal a propósito de las influencias en el proceso creativo». Tesis de Maestría en Artes Visuales orientación en Pintura. Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas: México.

FEATHERSTONE Mike
1992 «Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life». En: Lash Scott y Friedman Jonathan (Eds.), *Modernity & Identity*. Blackwell: Cambridge, Massachusetts.

FERNANDEZ ARENAS José
1984 *Teoría y metodología de la historia del arte*. Anthropos: Barcelona.

FERNANDEZ ARENAS José
1990 *Teoría y metodología de la obra de arte*. Anthropos: Barcelona.

FOUCAULT Michel
1990 *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI: México.

FRANCASTEL Pierre
1988 *La realidad figurativa I*. Paidós: Barcelona.

FRANCOVICH Guillermo
1987 *Los mitos profundos de Bolivia*. Los amigos del libro: La Paz (2ª ed.).

FREUD Sigmund
1966 *La interpretación de los sueños* Alianza: Madrid.

FREUND Julien
1967 *Sociología de Max Weber*. Colecciones Península: Barcelona.

FUENTES Carlos
1992 *El espejo enterrado.* Fondo de Cultura Económica: México.

FUNDACION CULTURAL QUIPUS
1994 *La fe viva. Las Misiones Jesuíticas en Bolivia.* Fundación Cultural Quipus: La Paz.

GADAMER Hans-Georg
1991 *La actualidad de lo bello*. Paidós: Buenos Aires.

GARCIA CANCLINI Néstor
1987 «La cultura visual después de la muerte del arte culto y popular». En: CLACSO, *La modernidad en la encrucijada postmoderna.* CLACSO: Buenos Aires.

GARCIA CANCLINI Néstor
1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo: México.

GIDDENS Anthony
1991 *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford University Press: California.

GISBERT Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte.* Gisbert: La Paz.

GISBERT Teresa
1989 «Historia y cultura en la Bolivia del siglo XX». En: Romero Fernando y Querejazu Pedro (Eds.), *Pintura boliviana del siglo XX*. INBO: La Paz.

GOMBRICH Ernst, HOCHBERG Julian y BLACK Max
1993 *Arte, percepción y realidad*. Paidós: Barcelona.

GONZALEZ Jorge
1994 *Más (+) cultura (s). Ensayos sobre realidades plurales.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México.

GONZALEZ DORADO Antonio
1988 *De María conquistadora a María liberadora.* Sal Terrae: Santander.

HABERMAS Jürgen
1984 «Modernidad, un proyecto incompleto». En: Casullo Nicolás (Comp.), 1989, *El debate modernidad-postmodernidad.* Puntosur: Buenos Aires.

HABERMAS Jürgen
1987 *Théorie de l'agir communicationnel.* Fayard: París.

HEARD HAMILTON George
1967 *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940.* Penguin Books: London.

HERNANDEZ Max *et. al.*
1987 *Entre el mito y la historia. Psicoanálisis y pasado andino.* Fondo Editorial-Biblioteca Peruana de Psiconálisis: Lima.

HERNANDEZ AGUILAR Gabriel (Comp.)
1994 *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual.* Siglo XXI: México.

JAMESON Fredric
1991 *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.* Duke University Press: Durham.

JAMESON Fredric
1993 «Transformaciones de la imagen en la postmodernidad». En: *Revista de Crítica Cultural 6.* Santiago de Chile.

JANSON Horst
1962 *History of Art.* A Times Mirror Company: New York.

JAY Martin
1992 «Scopic Regimes of Modernity». En: Lash Scott y Friedman Jonathan (Eds.), *Modernity & Identity*. Blackwell: Cambridge, Massachusetts.

KALENBERG Angel
1974 «Mercado, gusto y producción artística». En: Bayón Damián (Ed.), *América Latina y sus artes*. Siglo XXI: México.

KELLNER Douglas
1992 «Popular Culture and the Construction of Postmodern Identities». En: Lash Scott y Friedman Jonathan (Eds.), *Modernity & Identity*. Blackwell: Cambridge, Massachusetts.

KLEIN Herbert
1968 *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*. Juventud: La Paz.

KOLAKOWSKI Leszek
1975 *La presencia del mito*. Amorrortu: Buenos Aires.

LACAN Jacques
1990 *Escritos*. Siglo XXI: México (16ª ed.)

LARRAIN Jorge
1996 *Modernidad. Razón e identidad en América Latina*. Ed. Andrés Bello: Santiago de Chile.

LAYME PAIRUMANI Felix
1992 *Diccionario Castellano-Aimara*. Presencia: La Paz

LEVI-STRAUSS Claude
1968 *Antropología estructural*. Eudeba: Buenos Aires.

LYOTARD Jean-François
1987 *La condición post-moderna*. Ed. REI: Buenos Aires.

LYOTARD Jean-François
1989 «¿Qué era la postmodernidad?». En: Casullo Nicolás (Comp.), *El debate modernidad-postmodernidad*. Puntosur: Buenos Aires.

LURKER Manfred
1992 *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Herder: Barcelona.

MEREWETHER Charles
1993 «Displacement and the Reinvention of Identity». En: The Museum of Modern Art, *Latin American Artists of the Twentieth Century*. The Museum of Modern Art: New York.

MONSIVAIS Carlos
1989 *Escenas de pudor y liviandad*. Grijalbo: México.

MONTES RUIZ Fernando
1984 *Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. Tesis de Licenciatura en Psicología / Universidad Católica Boliviana: La Paz.

MORIN Edgar
1990 *Un nouveau commencement*. Editions du Seuil: París.

PANOFSKY Erwin
1983 *El significado de las artes visuales*. Alianza: Madrid.

PAREDES Manuel
1991 *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Ediciones Puerta del Sol: La Paz.

PAZ Octavio
1978 *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica: México.

PAZ Octavio
1987 *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*. Fondo de Cultura Económica: México.

PAZ Octavio
1993 *Itinerario*. Fondo de Cultura Económica: México.

PITA Juan
1996 «El arte boliviano de los noventa. De la travesía del desencanto al arte necesario». Trabajo mimeografiado.

QUEREJAZU Pedro
1989 «La pintura boliviana del siglo XX». En: Romero Fernando y Querejazu Pedro (Eds.), *Pintura boliviana del siglo XX*. INBO: La Paz.

QUEREJAZU Pedro
1994 *Catálogo de Exposición de obras de Roberto Valcárcel*. Galería de la Fundación BHN: La Paz.

RODRIGUEZ CASAS Fernando
1996 «Conferencia sobre la obra *Soga y silla*». Trabajo mimeografiado. 11-7-96. Cochabamba.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO María
1988 *Historia del Tahuantinsuyu*. IEP: Lima.

SALAZAR MOSTAJO Carlos
1989 *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. Juventud: La Paz.

SALAZAR MOSTAJO Carlos
1993 *Dialecestética. Ensayos sobre la apreciación de la obra de arte*. Nogales: La Paz.

SANDOVAL Godofredo
1989 «Desarrollo de la investigación urbana en Bolivia». En: Carrión Fernando (Ed.), *La investigación urbana en América Latina*. Ediciones Ciudad: Quito

SANJINES Javier
1992 *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. Fundación BHN/ILDIS: La Paz.

SARLO Beatriz
1994 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Ariel: Buenos Aires.

SCHILLEBEECKX Edward
1981 *Jesús, la historia de un viviente.* Cristiandad: Madrid.

SCHULTZ Margarita
1990 *La cuerda floja. Reflexiones en torno a las artes.* Hachette: Santiago de Chile.

SCHUTZ Alfred
1993 *La construcción significativa del mundo social.* Paidós: Barcelona.

SILVA Armando
1986 *Graffiti. Una ciudad imaginada.* Tercer Mundo: Bogotá.

SILVA Armando
1994 *Imaginarios urbanos.* Tercer Mundo: Bogotá.

SOBOCE
1995 *Los cimientos de La Paz.* SOBOCE: La Paz.

STREN Richard (Ed.)
1995 *Urban Research in the Developing World. Latin America.* Vol. 3. University of Toronto Press: Toronto.

TEULIÈRE Gérard
1994 «Guiomar Mesa: salvar el mito». En: Marco, *Guiomar Mesa: El salón de los objetos perdidos.* Stinehour Press: New York.

TODOROV Tzvetan
1982 *Simbolismo e interpretación.* Monte Avila: Caracas.

TODOROV Tzvetan
1991 *Teorías del símbolo.* Monte Avila: Caracas.

TOURAINE Alain
1994 *Crítica de la modernidad.* Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

TOURAINE Alain

1997 *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*. Fayard: París.

URBANO Henrique

1981 *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de las Casas»: Cusco.

VALCARCEL Roberto

1995 *Catálogo de Exposición*. Fundación BHN: La Paz.

VAN KESSEL Juan

1992 *Cuando arde el tiempo sagrado*. Hisbol: La Paz.

VERON Eliseo

1968 «Prólogo a la edición española de *Antropología estructural*». En: Lévi-Strauss Claude, *Antropología estructural*. Eudeba: Buenos Aires.

VIVES Juan

1996 «La religiosidad. Algunas aportaciones psicoanalíticas». En: *Subjetividad y Cultura 6*. Plaza y Valdés: México.

WEBER Max

1944 *Economía y sociedad*. Vol I. Fondo de Cultura Económica: México.

WEISS Allen

1989 *The Aestetics of Excess*. State University of New York Press: New York.

ZURITA Raúl

1996 «Sobre el fin de los márgenes. Homenaje a siete artistas de Bolivia». En: Periódico *La Razón* Sección «Textos e ideas», 21-4-96. La Paz.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de abril de 1998,
en los Talleres de Editorial Offset Boliviana Ltda. "EDOBOL".
Calle Abdón Saavedra 2101 – Tels.: 41 04 48 - 41 22 82 - 41 54 37
Fax: 37 25 52 – La Paz - Bolivia